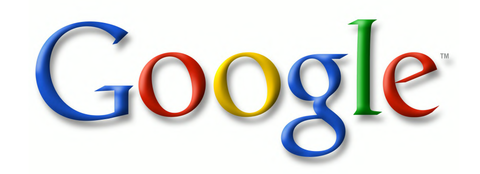
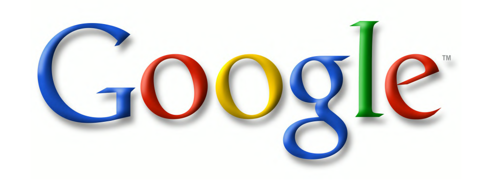
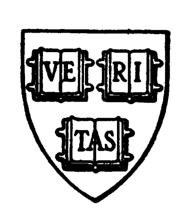




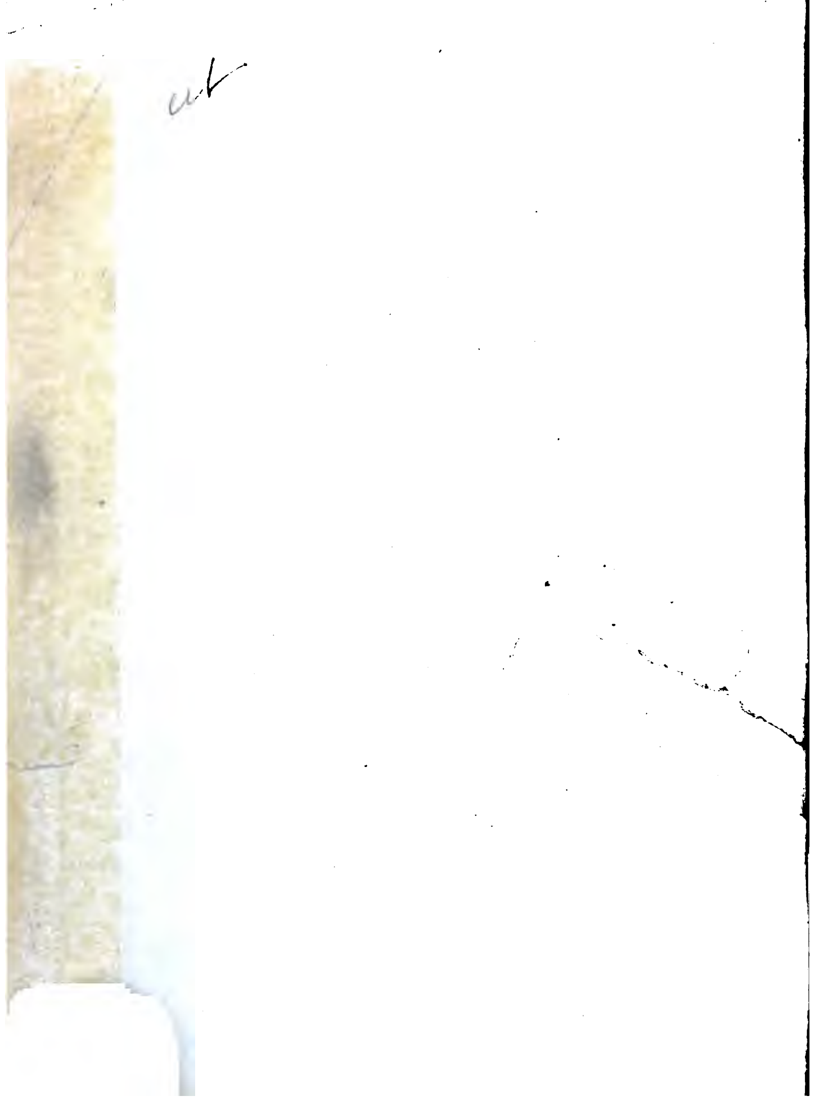

VE RI
TAS

DUE DATE

TERM			
JUN 02 1997			
JUN 01 1998			
FEB 10 2003			
FEB 10 2004			
	201-6503		Printed in USA

Bind

РУССКІЙ РОМАНСЪ.



Printed in Russia



Ц. А. Кюи.

Ц. А. КЮИ.



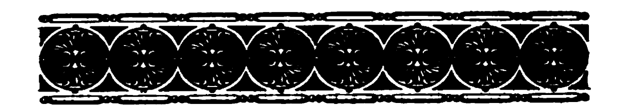
Русскій Романсъ.

Очеркъ его развитія.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ИЗДАНІЕ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНА.
М. Морская, 9.
1896.

Дозволено цензурою.
С.-Петербургъ 19 Января 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена, М. Морская 9.



Если бы на свѣтѣ не существовало другой музыки, кромѣ оперной и симфонической, меломаны были бы поставлены въ самое критическое положеніе. Исполненіе той и другой требуетъ огромныхъ средствъ — оркестровыхъ, хоровыхъ массъ, не говоря о солистахъ,—требуетъ соотвѣтствующихъ денежныхъ затратъ. Слѣдовательно она возможна только въ немногихъ многолюдныхъ центрахъ, она доступна только горсти меломановъ; а остальнымъ, для того, чтобы съ нею познакомиться и ею насладиться, приходится довольствоваться четырехручными переложеніями и, или довольно жидкими, или черезчуръ запутанными клавираусцугами.

Но, къ счастью меломановъ второй категоріи, существуетъ еще камерная музы-

ка, требующая лишь немногихъ исполнителей; а къ вящшему ихъ счастью, эта музыка заключаетъ въ себѣ такія сокровища, какихъ пожалуй не найти ни въ оперной, ни въ симфонической музыкѣ. Почти всѣ самые геніальные композиторы высказывали именно въ камерной музыкѣ свои самыя глубокія мысли, выражали самыя сильныя чувства, самыя затаеныя движенія своей души.

Обыкновенно подъ рубрику камерной музыки, въ классическомъ значеніи этого слова, подводятъ музыку, написанную — по крайней мѣрѣ для двухъ равноправныхъ инструментовъ—въ формѣ сонатъ —скрипичныхъ и віолончельныхъ, въ формѣ тріо, квартетовъ, квинтетовъ и т. д. Допускаются еще и сочиненія, написанныя для одного фортепіано, но опять лишь въ одной опредѣленной „классической“ формѣ сонаты. И только. Въ этой исключительности кроется нѣкоторое неумышленное, а можетъ быть и умышленное, консервативное, чтобы не сказать консерва-

торское, недоразумѣніе, ибо камерная музыка очевидно есть *вся* тà музыка, которая можетъ исполняться гдѣ угодно, въ любой комнатѣ частной квартиры и требуетъ лишь немногихъ исполнителей. Логично ли допускать на программы „камерной музыки“ сонаты Шопена, и не допускать его этюдовъ, прелюдій, ноктюрновъ,—быть можетъ, еще болѣе геніальныхъ? Не слѣдуетъ „камерной музыкѣ“ быть такой чопорной аристократкой и брезгливо сторониться отъ мезаліанса со своими сестрами, только потому, что онѣ не въ строго классическомъ нарядѣ. Отъ ихъ взаимнаго общенія выиграла бы и величаво классическая красота собственно камерной музыки, и увлекательная, интимная прелесть жанровой музыки.

Еще бóльшая несправедливость — это исключеніе изъ камерной музыки музыки вокальной: романсовъ, дуэтовъ, тріо, которые къ оперной и кантатной музыкѣ относятся совершенно такъ же, какъ сонаты и квартеты къ симфоніямъ. Отсюда

происходитъ крупное, ни начемъ логически не основанное, добровольное лишеніе; потому что, если хорошихъ оперъ очень мало, то превосходныхъ романсовъ великое множество. Вслѣдствіе этого остракизма приходится исполнять романсы въ концертахъ, дающихся въ большихъ залахъ, гдѣ деликатнѣйшіе изъ романсовъ, часто и самые лучшіе, много теряютъ. А какъ было бы пріятно, послѣ струнныхъ инструментовъ услышать голосъ человѣческій; какъ это было бы освѣжительно, и, опять-таки, какъ это было бы обоюдно выгодно!

Несмотря на это несправедливое и надменное отношеніе „камерной музыки“ къ романсамъ, они процвѣтаютъ, они очень распространены по всей Европѣ, это весьма популярный родъ музыки, ихъ литература отличается замѣчательнымъ богатствомъ. И въ Россіи романсное дѣло получило широкое развитіе; краткій очеркъ этого развитія и составляетъ задачу предлагаемыхъ замѣтокъ.

Но раньше еще слѣдуетъ замѣтить, что вокальная музыка несомнѣнно предшествовала музыкѣ инструментальной, потому что уже первый человѣкъ имѣлъ возможность съ помощью голоса, звуками передавать свои ощущенія и свое настроеніе. Народныя пѣсни тоже существовали въ самой отдаленной древности и послужили колыбелью современнаго романса, когда *коллективное* творчество перешло въ творчество *индивидуальное* и выразилось въ художественной, технически совершенной формѣ.

Романсъ одинъ изъ видовъ вокальной музыки, а послѣдняя есть крайнее выраженіе программной музыки.

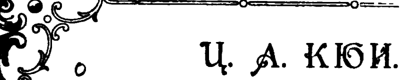
Музыка „чистая"—симфоніи, сонаты,—передаетъ общее настроеніе, неопредѣленное, часто спорное; музыка „программная" — симфоническія поэмы,— къ этому общему настроенію добавляетъ образность, дѣйствуетъ на наше воображеніе; музыка „вокальная" передаетъ совершенно точно всѣ оттѣнки чувства, выраженныя сло-

мало музыканты, въ смыслѣ техники, а ихъ романсы носили слишкомъ дилетантскій характеръ для того, чтобы положить прочное художественное основаніе романсному дѣлу у насъ. Это прочное основаніе положилъ Михаилъ Ивановичъ Глинка.





Ц. А. Кюи.



Ц. А. КЮИ.

Русскій Романсъ.

Очеркъ его развитія.

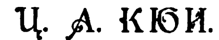
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ИЗДАНІЕ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНА.
М. Морская, 9.

1896.



Ц. А. Кюи.

Ц. А. КЮИ.



Русскій Романсъ.

Очеркъ его развитія.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ИЗДАНІЕ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНА.
М. Морская, 9.
1896.

нельзя считать правильнымъ и нормальнымъ пріемомъ при сочиненіи вокальной музыки.

Въ романсахъ Глинки встрѣчаемся съ оригинальными тактами (*Гдѣ наша роза* написанъ въ $^5/_4$), съ оригинальными періодами. Въ романсѣ *Я здѣсь, Инезилья* музыкальный періодъ состоитъ самымъ естественнымъ образомъ изъ 7 тактовъ, безъ малѣйшаго искаженія текста; въ романсахъ: *Люблю тебя, милая роза* (слабый романсъ въ музыкальномъ отношеніи) и *Милочка*,—періодъ состоитъ изъ 5 музыкальныхъ фразъ, чего Глинка достигаетъ повтореніемъ послѣдняго стиха. Эти отступленія отъ квадратныхъ формъ придаютъ музыкальному складу романса свѣжесть и оригинальность.

По характеру своей музыки, романсы Глинки весьма разнообразны. Многимъ изъ нихъ онъ придаетъ замѣтный, опредѣленный, народный колоритъ. У него есть русскія и малороссійскія пѣсни (*Гуде вітеръ, Не щебечи, соловейко, Дѣдушка, дѣ-*

вицы, Ахъ ты ночь-ли, ноченька и другія). Эти пѣсни близко подходятъ къ народнымъ русскимъ и малороссійскимъ пѣснямъ; въ нихъ есть обязательное чередованіе минора съ соотвѣтствующимъ мажоромъ, въ малороссійскихъ пѣсняхъ есть условная меланхолическая слезливость, онѣ просты по складу, ихъ аккомпанименты весьма элементарны, — но въ нихъ нѣтъ глубины народнаго творчества, которое находимъ во многихъ дѣйствительно народныхъ пѣсняхъ. Почти всѣ онѣ принадлежатъ къ раннему періоду творчества Глинки, до *Жизни за Царя*.

У него есть романсы съ народнымъ колоритомъ испанскимъ, итальянскимъ, польскимъ. Первый мы находимъ въ его двухъ болеро—*Сто красавицъ, О, дѣва чудная моя* и въ романсахъ—*Я здѣсь, Инезилья* и *Ночной зефиръ*. Онъ проявляется въ особенностяхъ ритмическихъ и гармоническихъ, въ крошечныхъ завитушкахъ, въ частомъ окончаніи фразъ на слабыхъ ча-

стяхъ такта, въ синкопахъ. Какъ на излюбленный переходъ Глинки въ его испанскихъ романсахъ можно указать на модуляцію въ тональность большой терціи вверхъ (изъ *G-dur* въ *H-dur*), или внизъ (изъ *A-dur* въ *F-dur*).—Итальянскіе романсы Глинки написаны въ формѣ баркароллъ: ***Венеціанская ночь, Уснули голубыя.*** Они отличаются плавной, но довольно заурядной мелодичностью и красивыми голосовыми эффектами. — Польскіе романсы Глинки—*Когда въ часъ веселый*, и *О, милая дѣва*, написаны на слова Мицкевича, и оба въ формѣ мазурокъ.—Въ народной музыкѣ, равно какъ и во всякомъ дѣлѣ, гораздо легче схватить ея внѣшнюю сторону, чѣмъ проникнуться ея духомъ; поэтому понятно, что въ своихъ немногихъ испанскихъ, итальянскихъ и польскихъ романсахъ Глинка прибѣгалъ къ формѣ болеро, баркароллъ и мазурокъ, для ихъ болѣе ясной и яркой характеристики. Въ его болѣе серьезной, внѣромансной дѣятельности, мы встрѣчаемся съ великолѣпнымъ исключе-

ніемъ: *Аррагонская Хота* и *Ночь въ Мадридѣ*—превосходныя симфоническія произведенія, глубоко проникнутыя испанскимъ народнымъ духомъ. Но относительно его польской музыки этого сказать нельзя: здѣсь она дальше внѣшней формы не идетъ, и въ *Жизни за Царя*, его поляки поютъ исключительно полонэзы и мазурки, даже заблудившись въ лѣсу, гдѣ ихъ трагическое положеніе дѣлаетъ неумѣстнымъ танцовальный ритмъ мазурки, какъ бы она ни была хороша по музыкѣ.

Извѣстно, какой мастеръ былъ Глинка въ восточной музыкѣ; поэтому странно, что у него почти нѣтъ восточныхъ романсовъ. Есть правда „грузинская“ пѣсня *Не пой, красавица, при мнѣ*, но въ ея музыкѣ нѣтъ ровно ничего грузинскаго. Единственное исключеніе составляетъ еврейская пѣсня *Съ горнихъ странъ*, одно изъ лучшихъ вдохновеній Глинки, представляющая одинъ изъ видовъ восточной музыки.

Общеевропейскіе романсы Глинки также разнохарактерны по своей музыкѣ. Есть у него романсы лирическіе, при чемъ этотъ лиризмъ проявляется или въ мягкой, меланхолической формѣ — ~~*Жаворонокъ*, *Колыбельная*~~, *Пѣсня Маргариты*, или сопровождается страстными порывами— *Въ крови горитъ.*—Есть романсы граціозные: *Гдѣ наша роза?*, *Милочка;* есть романсы героическіе и вакхическіе: маршеобразный *Прости, корабль взмахнулъ крыломъ*, *Вакхическая пѣсня*, *Мери.* Въ послѣднемъ встрѣчаются слѣдующія двѣ особенности. Первая: не рѣдко скорость движенія пьесъ обозначаютъ словами: tempo di marcia, tempo di valse; Глинка же написалъ: „mouvement de la contredanse, 3-e fig“. Въ этомъ странномъ обозначеніи звучитъ точно насмѣшка надъ своей музыкой *). Вторая: встрѣчаемъ единственный и совершенно неправильный примѣръ соединенія двухъ слоговъ въ одинъ, какъ

*) Романсъ *Адель* обозначенъ tempo di polka.

то дѣлается во французскомъ и въ итальянскомъ языкахъ, когда одно слово кончается, а другое начинается гласной буквой. А именно, въ стихахъ: „Тихо заперъ я две*ри и* одинъ безъ гостей“, Глинка на слогъ *ри* и слогъ *и* даетъ только одну ноту. Можно было вмѣсто двери сказать „дверь“, но тогда нарушается риѳма.— Есть романсы декламаціонные, какъ *Ночной смотръ*, или *Одинъ лишь мигъ* (послѣдній совершенно коротенькій; въ немъ Глинка отъ формальныхъ, длинныхъ кантиленъ переходитъ къ мелодическимъ фразамъ); есть, наконецъ, романсы комическіе: *Дымъ столбомъ*—скороговорочный, въ родѣ рондо Фарлафа, и *Ходитъ вѣтеръ у воротъ*—въ духѣ русскихъ народныхъ юмористическихъ пѣсенъ.

Что же касается качества музыки романсовъ Глинки, то добрая ихъ половина, разумѣется, ранняя, совершенно слаба и по обыденному повороту мелодіи, и по банальности аккомпанимента. Въ нихъ не только нельзя узнать, нельзя даже пред-

угадать будущаго творца *Руслана и Людмилы*. Въ другой половинѣ есть романсы невыдержанные, но въ которыхъ уже замѣтны проблески крупнаго таланта. Въ нихъ обыкновенно удачна первая, начальная фраза, а конецъ слабъ, напр.: *Только узналъ я тебя, Вы не придете вновь, Я помню чудное мгновенье* и т. п. Наконецъ, есть романсы цѣликомъ прекрасные, на которыхъ остановлюсь нѣсколько подробнѣе.

Колыбельная *Спи, мой ангелъ, почивай* и *Жаворонокъ* отличаются красивостью и спокойнымъ лиризмомъ. Въ первомъ весьма привлекателенъ мажорный ладъ послѣ минорнаго; онъ баюкаетъ и ласкаетъ ухо. Во второмъ—красивъ аккомпаниментъ, и особенно ритурнель.—Тѣ же самыя качества красоты и лиризма находимъ въ романсахъ *Какъ сладко съ тобою мнѣ быть* и *Ты скоро меня позабудешь*, но съ прибавкой выстраданнаго, сердечнаго горя. Это горе доходитъ до драматизма въ *Пѣснѣ Маргариты*, и почти до отчаянія, выраженнаго горячо и съ замѣчательной силой

въ *Сомнѣніи* и *Снѣ Рахили*. — Въ испанскихъ романсахъ: *Я здѣсь, Инезилья* и *О, дѣва чудная моя*, находимъ тоже искреннее чувство и страстное увлеченіе, нѣсколько поверхностное, но выраженное съ блескомъ и шикомъ, свойственнымъ испанскимъ кабалеро.—Много блеску и силы такъ-же въ *Заздравномъ кубкѣ* и въ его образномъ, звукоподражательномъ аккомпаниментѣ.—Въ *Молитвѣ*, въ которой Глинка такъ варварски обошелся со словами, въ первой части есть неудержимый, нѣсколько земной порывъ, а во второй—много торжественнаго спокойствія и истинно религіозное настроеніе.— Но самые капитальные романсы Глинки— *Ночной смотръ*, и *Еврейская пѣсня*. *Еврейская пѣсня* отличается выразительностью мелодическихъ фразъ, силою и типичностью оригинальной гармонизаціи и вмѣстѣ съ тѣмъ замѣчательной простотою. Баллада *Ночной смотръ*, тоже, несмотря на простоту употребленныхъ средствъ, такъ вѣрно и картинно иллюстрируетъ

поэтическій текстъ Жуковскаго, что производитъ глубокое впечатлѣніе. Это чисто декламаціонная баллада, ея музыка такъ тѣсно связано съ текстомъ, такъ усиливаетъ его значеніе, такъ дѣйствуетъ на воображеніе, что передъ глазами слушателя мелькаетъ загробный образъ великаго императора, его маршаловъ, его дружинъ.

Романсы Глинки въ настоящее время почти совершенно забыты и почти никогда не исполняются. Если значительная ихъ часть устарѣла и заслуживаетъ того, чтобы оставить ихъ въ покоѣ, то подобное отношеніе къ остальнымъ—положительно несправедливо. Многіе изъ нихъ достойны полнаго вниманія и распространенія. Ихъ игнорированіе доказываетъ или недостаточное знакомство съ нашей романсной литературой, или увлеченіе модными именами въ угоду публики и въ ущербъ истинно художественной сторонѣ дѣла.

А. С. ДАРГОМЫЖСКІЙ.

(1813—1869).

Даргомыжскаго можно назвать младшимъ братомъ Глинки по музыкѣ. Онъ былъ только на девять лѣтъ моложе; они находились въ близкихъ, пріятельскихъ отношеніяхъ. Глинка имѣлъ несомнѣнное вліяніе на своего молодого товарища; но талантъ Даргомыжскаго былъ настолько силенъ, что это вліяніе не помѣшало его широкому, самобытному развитію.

Въ романсномъ дѣлѣ исходная точка Глинки и Даргомыжскаго была одинаковая:—заурядная мелодичность, въ соединеніи съ самыми элементарными аккомпаниментами, способная удовлетворить дилеѳантскимъ вкусамъ салоновъ сороковыхъ

и пятидесятыхъ годовъ. Но въ дальнѣйшемъ развитіи романснаго дѣла, Даргомыжскій опередилъ Глинку и вслѣдствіе своей выдающейся способности къ вокальной музыкѣ, и вслѣдствіе болѣе зрѣлой обдуманности; потому что если Глинка всюду поражаетъ геніальностью своихъ врожденныхъ инстинктовъ, то всюду у Даргомыжскаго замѣтно гармоническое сочетаніе таланта съ разсудительнымъ умомъ.

Даргомыжскій относился къ тексту съ бо́льшею любовью, съ бо́льшимъ уваженіемъ, чѣмъ Глинка. Это сказывается и въ болѣе строгомъ выборѣ текстовъ,— преимущественно Пушкина, къ которому Даргомыжскій питалъ особенную любовь, доходившую до культа,—и въ отсутствіи подгонки словъ подъ музыку, какъ въ *Молитвѣ* Глинки,—и въ декламаціи болѣе гибкой и тонкой; а, главное, въ бо́льшемъ соотвѣтствіи формы стихотворенія съ мумзыкальной формой романса. У Дарго ыжскаго рѣдко бываетъ болѣе музыки,

чѣмъ того требуетъ текстъ, что неминуемо вызываетъ повторенія стиховъ, искажающія форму стихотворенія, какъ, напримѣръ, въ романсѣ *Слышу ли голосъ твой*, гдѣ онъ повторяетъ два раза четыре послѣднихъ стиха, а потомъ еще въ третій разъ два послѣднихъ стиха. Подобныя повторенія въ небольшомъ романсѣ — всего 12 коротенькихъ стиховъ,—производятъ весьма непріятное впечатлѣніе. Чаще же всего Даргомыжскій повторяетъ только послѣдній стихъ, противъ чего нельзя сдѣлать особенно серьезныхъ возраженій, такъ какъ это повтореніе является тогда, когда все стихотвореніе было уже прослушано во всей его неприкосновенности. Къ тому же нерѣдко, у Даргомыжскаго этотъ повторяющійся стихъ сказанъ иначе въ музыкальномъ отношеніи.

Вслѣдствіе уваженія Даргомыжскаго къ тексту, форма его романсовъ разнообразна; онъ часто отказывается отъ закругленныхъ, симметричныхъ кантиленъ;

коротенькія мелодическія фразы начинаютъ у него пріобрѣтать особенное значеніе речитативъ (разумѣется, съ музыкальнымъ содержаніемъ) вступаетъ въ эвои права. Романсъ *Къ друзьямъ* начинается речитативомъ, а *Ты вся полна очарованья* Даргомыжскій даже назвалъ не романсомъ, а „речитативомъ“.—Въ этомъ же стремленіи къ правдѣ выраженія, Даргомыжскій, въ новой строфѣ, рѣдко повторяетъ музыку прежней строфы безъ измѣненія, хотя бы, при поверхностномъ взглядѣ на дѣло, текстъ это и допускалъ (наприм. въ романсахъ *Бушуй и волнуйся, глубокое море*, *Безумная* и проч.).

Аккомпанименты Даргомыжскаго просты, но разнообразнѣе, чѣмъ у Глинки; иногда они являются въ варіаціонной формѣ. Такъ въ колыбельной пѣснѣ — *Баю, баюшки, баю*, каждая изъ четырехъ строфъ аккомпанируется иначе.

Даргомыжскій написалъ около ста романсовъ. У него, такъ же, какъ и у Глинки, не мало романсовъ съ народнымъ ко-

лоритомъ. У него есть русскія пѣсни, большею частью слабыя въ музыкальномъ отношеніи (*Девицы-красавицы*), есть романсъ *Тучки небесныя*, въ родѣ аріи à la russe, состоящей изъ andante и allegro съ псевдо-русскими фіоритурами, столь же условно-народными, какъ фіоритуры аріи Антониды, но менѣе красивыми. Есть цыганскія пѣсни (*Ненаглядная ты Ой-ли, уланы*) болѣе чѣмъ сомнительнаго достоинства, проникнутыя безвкуснымъ дилетантизмомъ, появленіе которыхъ можетъ быть только объяснено желаніемъ Даргомыжскаго угодить дамамъ-любительницамъ, салоннымъ пѣвицамъ и своему антуражу, не всегда отличавшемуся чистотою своихъ музыкальныхъ вкусовъ. (Этотъ сомнительный,—разумѣется только съ музыкальной точки зрѣнія,—антуражъ относится къ періоду между постановкой *Русалки* и созданіемъ *Капрала*, *Паладина* и *Каменнаго гостя*. Въ послѣдніе годы своей жизни Даргомыжскій былъ окруженъ группою молодыхъ композиторовъ „новой русской

школы“, которые его высоко цѣнили и охотно въ немъ признавали своего главу).—У него есть польскій романсъ на слова Мицкевича *О милая дѣва*—совсѣмъ неудачная мазурка; весьма удачный испанскій романсъ *Одѣлась туманомъ Гренада*, въ которомъ народный колоритъ прекрасно охарактеризованъ, между прочимъ, секвенціями нисходящихъ тризвучій, есть, наконецъ, два великолѣпныхъ восточныхъ романса, о которыхъ скажу подробнѣе ниже.

По настроенію, романсы Даргомыжскаго не менѣе разнообразны, чѣмъ романсы Глинки. Лирическіе романсы, въ которыхъ господствуетъ получувство, лучше всего выражаемое закругленной, красивой кантиленой, мало удавались Даргомыжскому (*Къ друзьямъ*, *Поцѣлуй*), потому что его мелодическое вдохновеніе проявлялось въ другихъ, менѣе правильныхъ, болѣе свободныхъ формахъ коротенькихъ фразъ. Гораздо удачнѣе тѣ романсы, въ которыхъ къ лиризму присоединялось вы-

раженіе страсти, особенно выраженной въ нѣсколько отрывистой, полуречитативной формѣ, что въ данномъ случаѣ весьма идетъ къ дѣлу. Напримѣръ, чрезвычайно популярный въ свое время романсъ *Влюбленъ я, дѣва красота*, съ такимъ горячимъ, эффектнымъ, увлекательнымъ окончаніемъ. Но лучшіе лирическіе романсы Даргомыжскаго тѣ, въ которыхъ сказывается глубокое чувство, неизцѣлимая, часто затаенная скорбь, какъ напр. *Я помню глубоко*, *Безумная*, *Не скажу никому*.— Не мало у Даргомыжскаго граціозныхъ романсовъ и своеобразно, оригинально граціозныхъ, какъ, напримѣръ,—*Моя милая, моя душечка*—прелестный весь и съ особенно прелестнымъ припѣвомъ, романсъ, въ которомъ какъ бы видна улыбка сквозь слезы; *Ты хорошенькая*—такого же характера, но нѣсколько слабѣе по музыкѣ; *Душечка дѣвица*, въ русскомъ духѣ съ оригинальной, игривой ритурнелью; *Иноски* съ своеобразнымъ, въ гармоническомъ отношеніи, аккомпаниментомъ.—У Дарго-

мыжскаго много декламаціонныхъ романсовъ. Не во всѣхъ этихъ романсахъ одинаково талантлива музыка, но во всѣхъ талантлива декламація, всѣ ихъ можно чудесно сказать и всѣ, правдою своего выраженія, усиливаютъ значеніе текста. Какъ образцы этихъ романсовъ, приведу *Какъ часто слушаю*, состоящій изъ коротких, глубоко прочувствованныхъ мелодическихъ фразъ, построенныхъ на фонѣ примитивнаго аккомпанимента арпеджіями, фразъ, дивно выражающихъ текстъ и сливающихся съ нимъ. Къ той же категоріи относится романсъ *Мнѣ грустно, потому что весело тебѣ*. Въ романсахъ—*Богъ помочь вамъ*, *Я умеръ отъ счастья*, Даргомыжскій, ради той же выразительности, обращается почти исключительно къ речитативу, опять таки мелодическому, къ еще болѣе простому аккомпанименту, лишь намѣчающему гармонизацію, и, благодаря прекрасной декламаціи и неподдѣльному чувству,—достигаетъ цѣли. Къ разряду декламаціонныхъ, но сильно дра-

матическихъ романсовъ слѣдуетъ отнести *Стараго Капрала* и *Паладина*—крупныя созданія искусства въ скромной и сжатой формѣ. — Наконецъ, комическіе романсы у Даргомыжскаго многочисленны и просто поражаютъ своимъ разнообразіемъ. Въ нихъ Даргомыжскій затронулъ всѣ виды комизма: и остроумную шутку—пѣсня *Ванька-Танька*, преобразованная въ забавный дуэтъ; и смѣшной анекдотъ—*Мельникъ*, *Онъ былъ титулярный совѣтникъ*; и иронію—*Червякъ*; и юморъ, то веселый,—*Каюсь, дядя, чортъ попуталъ*, *Какъ пришелъ мужъ изъ подъ горокъ*, то насмѣшливо-злобный — *Лихорадушка*,—то щемящій — *Охъ, тихъ, тихъ*. Еще нужно добавить, что многіе комическіе романсы Даргомыжскаго (послѣдніе четыре изъ только что названныхъ) глубоко проникнуты русскимъ народнымъ духомъ. Есть еще у Даргомыжскаго три французкихъ романса: два изъ нихъ совершенно слабы, третій *Jamais* милъ и принадлежитъ къ мелодическо-декламаціоннымъ.

Сравнивая музыку романсовъ Даргомыжскаго съ музыкой романсовъ Глинки, должно замѣтить, что у Даргомыжскаго не было того чувства красивости, того вкуса, который всегда былъ присущъ Глинкѣ. Это особенно замѣтно на тѣхъ романсахъ Даргомыжскаго, которые онъ написалъ въ подражаніе Глинкѣ и на тѣ же слова, какъ то: *Въ крови горитъ*, *Ночной зефиръ*, *Ты скоро меня позабудешь*. Всѣ они значительно слабѣе Глинкинскихъ. Даже слабые романсы Глинки отличаются стройностью формы, что рѣдко служитъ смягчающимъ обстоятельствомъ въ неудачныхъ, исключительно кантиленныхъ романсахъ Даргомыжскаго. Модуляціи въ его романсахъ много новѣе и оригинальнѣе, чѣмъ у Глинки, но такъ какъ Даргомыжскій не обладалъ безупречнымъ вкусомъ, то эта новизна подчасъ великолѣпна, а подчасъ совсѣмъ неудачна. Такъ, въ серединѣ романса *На раздольи небесъ*, на словахъ „эта ночь пролетитъ и т. д.“ находимъ весьма краси-

вые и оригинальные переходы съ постояннымъ, постепеннымъ подъемомъ; а въ романсѣ *Молю тебя, Создатель мой*, находимъ пребезобразную секвенцію трезвучіями, въ ложно-религіозномъ стилѣ, тѣмъ болѣе неумѣстную, что она заключается самой ординарной каденціей въ банально свѣтскомъ стилѣ. Тотъ же небезупречный вкусъ приводилъ иногда Даргомыжскаго къ неопредѣленному, неясному гармоническому блужданію, какъ въ романсѣ *Кудри*. Но гдѣ талантъ Даргомыжскаго проявляется въ полномъ блескѣ, такъ это въ гибкости и вдохновеніи короткихъ мелодическихъ фразъ, въ ихъ тѣсной связи съ текстомъ, въ ихъ правдѣ, выразительности, силѣ чувства. Эти качества дѣлаютъ лучшіе романсы Даргомыжскаго перворазрядными. На этихъ лучшихъ романсахъ и остановлюсь немного.

Лирическіе романсы *Не скажу никому* и *Безумная*, кромѣ глубокаго чувства и симпатичности отличаются еще замѣчательной красивостью, закругленностью

формы и широкой мелодичностью, что встрѣчается у Даргомыжскаго довольно рѣдко. Въ первомъ изъ нихъ кантилена, не повторяясь, течетъ до конца непрерывной струей. Во второмъ—двѣ строфы; но вторая только начинается и кончается какъ первая, а въ серединѣ, на словахъ „отрада тихая", она получаетъ новую, мягкую, самую привлекательную окраску.—Восточные романсы превосходны по музыкѣ и безконечно оригинальны. Въ восточной музыкѣ всѣхъ европейскихъ композиторовъ установились извѣстные шаблонные внѣшніе пріемы, основанные на восточной гаммѣ и на хроматическихъ завитушкахъ, къ которымъ они прибѣгаютъ, чтобы придать своей музыкѣ желаемый восточный колоритъ. Одинъ Даргомыжскій составляетъ въ этомъ отношеніи исключеніе: его Востокъ основанъ преимущественно на оригинальной гармонизаціи и модуляціяхъ, и результатъ получается великолѣпный. Въ *Восточномъ романсѣ* („Ты рождена воспламенять"),

первый же аккордъ увеличенной квинты и первый ходъ басовъ цѣлыми тонами сразу приковываютъ вниманіе слушателей и вызываютъ какое-то странное неопредѣленное настроеніе. Въ дальнѣйшемъ развитіи романса, въ послѣдовательности вокальныхъ фразъ и модуляцій, чувствуется сліяніе жгучей страсти съ нѣгой. Къ концу все замираетъ, романсъ неопредѣленно кончается на нотѣ *D*, которая можетъ одинаково принадлежать и къ тональности *D*, и къ тональности *B*,—и слушатель остается подъ впечатлѣніемъ какого-то чуднаго, мимолетнаго видѣнія, съ неясными контурами, промелькнувшаго въ полутьмѣ въ его воображеніи. *Восточная арія* („О, дѣва роза, я—въ оковахъ") еще красивѣе, оригинальнѣе, зрѣлѣе, поэтичнѣе. И здѣсь мы встрѣчаемъ такое-же соединеніе страсти съ лѣнивой томительной нѣгой, такіе же модуляціонные переливы, такую же неопредѣленную тональность (колебанія между *A-moll*, *E-moll* и *C-dur*), но выраженныя съ еще болѣе

чарующей интенсивностью.. Во всей музыкѣ я не знаю болѣе совершеннаго звукового олицетворенія Востока.

Комическіе романсы Даргомыжскаго всѣ заслуживаютъ вниманія. Въ 60-хъ годахъ была у насъ въ большомъ ходу пошленькая, шарманочная пѣсенка—*Въ селѣ маломъ Ванька жилъ.* Даргомыжскій переложилъ ее на два голоса. Сопрано поетъ тему безъ измѣненія, а тенору Даргомыжскій поручаетъ такіе остроумные контрапункты, что пошлость темы въ значительной степени сглаживается. Сначала это контрапунктъ въ видѣ діатонической нисходящей гаммы; потомъ въ видѣ хроматической гаммы; далѣе это забавные возгласы на высочайшихъ теноровыхъ нотахъ; наконецъ на словахъ— „Ванька дудочку беретъ", длинная нота на слогѣ *ду*, образующая съ темой минорный интервалъ, производитъ неотразимо комическое впечатлѣніе. У Даргомыжскаго былъ истинно композиторскій голосъ: нѣсколько хорошихъ, высочай-

шихъ теноровыхъ нотъ, а остальной регистръ слабый, хрипловатый и какой-то смѣшной по звуку. Несмотря на это, онъ пѣвалъ охотно, выражалъ въ совершенствѣ и всегда производилъ сильнѣйшее впечатлѣніе и въ комическомъ и въ драматическомъ. Когда у себя на вечерахъ, онъ въ ***Ванькѣ-Танькѣ*** затягивалъ эту знаменитую „дудочку“, всегда хохотъ былъ неудержимый. — Въ пѣснѣ ***Какъ пришелъ мужъ изъ подъ горокъ*** чисто русская тема гораздо болѣе благородная, чѣмъ въ ***Ванькѣ-Танькѣ***; но и тутъ комизмъ залючается главнымъ образомъ въ варіаціонномъ аккомпаниментѣ пяти куплетовъ. Особенно удачны по своей образности аккомпанименты куплетовъ „а жена его тузила“ и „за волосья угодила“. Забавно такъ же совершенно неожиданное окончаніе пѣсни въ *B-dur* на прибавленномъ къ тексту словѣ „да“, между тѣмъ какъ вся она не уклонялась отъ *F-dur*.—Въ ***Мельникѣ*** удаченъ контрастъ между пылкими рѣчами мельничихи и разсудительными рѣча-

ми мельника, его заключительное, иронически-философское замѣчаніе на счетъ шпоръ на ведрахъ, и не менѣе ироническая трель на фортепіано. Точно также въ *Титулярномъ совѣтникѣ* чрезвычайно удаченъ контрастъ между скромнымъ совѣтникомъ и важной генеральской дочерью и образное изображеніе того, какъ обезкураженный герой шествуетъ въ трактирное заведеніе.—Пѣсня *Охъ, тихъ, тихъ, тихъ, ти*—точно живьемъ выхвачена изъ нашей народной жизни, такъ хороша ея тема и столько въ ней горькой покорности судьбѣ.—*Червякъ*—комическая пѣсня Беранжэ въ превосходномъ переводѣ Курочкина. Это простые куплеты, обрисованные немногими звуковыми штрихами, изъ которыхъ достаточно одного, двухъ, чтобы измѣнить замѣчательно подвижную физіономію этой пѣсни.

Мнѣ все равно—быть можетъ самый совершенный декламаціонный романсъ Даргомыжскаго. Въ немъ все просто, до такой степени просто, что кажется, какъ

будто романсъ созданъ изъ ничего; и, однако, хорошо сказанный, онъ производитъ неотразимое впечатлѣніе: такъ совершенна его декламація, такъ неразрывна связь музыки съ текстомъ, такъ могуче ихъ совокупное дѣйствіе на слушателя.—*Старый капралъ*—тоже пѣсня (*драматическая*) Беранжэ въ переводѣ Курочкина. Она состоитъ изъ куплетовъ, какъ и *Ночной смотръ*, который послужилъ ей прототипомъ и которому она едва ли уступаетъ. Музыка этихъ куплетовъ мѣняется. Какъ въ нихъ хороши: идиллическій эпизодъ „ты, землячокъ, поскорѣе", религіозный эпизодъ — „вымолитъ миръ мнѣ у Бога", послѣдняя фраза прощанія—„дай Богъ домой вамъ вернуться" и затѣмъ глубоко драматическій конецъ пѣсни. И какъ это все просто, безъ истерическихъ всхлипываній, безъ душераздирательныхъ диссонансовъ! — *Паладинъ* составляетъ кульминаціонный пунктъ романснаго творчества Даргомыжскаго; никогда онъ не подымался до такой высо-

ты. Невозможно передать словами всю лаконическую силу, всю о̀бразность, всю выразительную правду этой, по истинѣ геніальной музыки, состоящей изъ простыхъ, естественныхъ вокальныхъ фразъ, но построенныхъ на могучей и въ высшей степени оригинальной гармонизаціи. Какая роковая мощь въ упорныхъ ударахъ октавы на той же нотѣ, въ началѣ и концѣ баллады; какая наглядность въ изображеніи удара шпоръ, бѣшенства коня, еще болѣе усиливающая значеніе и содержаніе музыки! *Паладинъ* столько же говоритъ воображенію, какъ и уму. Если бы меня спросили, какіе романсы я считаю самыми совершенными изъ всѣхъ существующихъ, мнѣ извѣстныхъ въ мірѣ, и если бы я рѣшился отвѣчать на этотъ вопросъ, то я бы сказалъ безъ малѣйшаго колебанія: ***Восточная арія*** и ***Паладинъ*** Даргомыжскаго. — Еще одно замѣчаніе по поводу *Паладина*. Въ немъ Даргомыжскій повторяетъ три стиха: въ концѣ первой части—„и трупъ поглощенъ былъ

глубокой рѣкой", въ серединѣ второй части—„онъ шпоры вонзаетъ въ крутые бока" и въ самомъ концѣ баллады—„но панцырь тяжелый его утопилъ". Противъ перваго и послѣдняго повторенія нечего особенно возставать, такъ какъ они слѣдуютъ за совершенно оконченнымъ смысломъ предшествующихъ стиховъ; но, конечно, было бы лучше, если бы Даргомыжскій могъ не повторять стихъ „онъ шпоры вонзаетъ". Это единственное маленькое пятно въ „Паладинѣ", едва замѣтное среди его яркихъ лучей.

Безспорно, Глинка геніальнѣе Даргомыжскаго. Однако романсы послѣняго лучше романсовъ Глинки, а *Каменный гость* въ своемъ родѣ стоитъ *Руслана*. Чѣмъ же это объяснить? Единственно талантливымъ, умѣлымъ обращеніемъ со словомъ, той мощной помощью, которое слово оказываетъ вокальной музыкѣ, той выдающейся, равноправной ролью, которую слово въ ней играетъ.

Романсы Даргомыжскаго такъ же забыты, какъ и романсы Глинки, а это вдвойнѣ несправедливо, и потому что среди романсовъ Даргомыжскаго есть несомнѣнно первоклассные, и потому что они представляютъ образцовую школу декламаціоннаго пѣнія, безъ котораго, въ настоящее время, вокальнымъ исполнителямъ обойтись невозможно.



А. Г. РУБИНШТЕЙНЪ.

(1829—1894).

Рубинштейнъ—композиторъ безспорно талантливый. Быть можетъ даже, талантъ его былъ въ сущности крупнѣе, чѣмъ тотъ, который проявляется въ его сочиненіяхъ. Если бы онъ сосредоточилъ всѣ силы своего дарованія на немногочисленныхъ произведеніяхъ, возможно, что они вышли бы у него капитальными. Но онъ размѣнялъ его на мелкую монету, писалъ чрезвычайно много, сплеча, — и музыка его въ общемъ водяниста, ординарна, съ немногими отдѣльными удачными страницами и немногими отдѣльными удачными произведеніями. Если бы нужно было охарактеризовать Рубин-

штейна однимъ словомъ, я его назвалъ бы „среднимъ“ композиторомъ.

Сказанное относится особенно къ его многочисленнымъ романсамъ—около 200. Они носятъ на себѣ отпечатокъ импровизаціи. Такъ какъ Рубинштейнъ былъ человѣкъ талантливый и превосходнѣйшій музыкантъ, такъ какъ своею плодовитостью онъ выработалъ технику и замѣчательную легкость письма, то между ними есть и удачные; но большинство его романсовъ представляетъ рядъ общихъ мѣстъ, отличается эскизной грубостью письма и импровизаціонною случайностью.

Эта случайность сказывается особенно въ декламаціи и въ формѣ романсовъ Рубинштейна. Ударенія онъ соблюдаетъ вѣрно, но о декламаціи и фразировкѣ онъ мало заботится. Иногда, случайно, онѣ удачны, какъ напримѣръ, въ романсѣ *Падучая звѣзда*, а тутъ же, рядомъ, въ романсѣ *Ласточка*,—совсѣмъ неудовлетворительны. Главная декламаціонная ошибка Рубинштейна заключается въ томъ, что

онъ, столь же охотно, какъ и безпричинно, прерываетъ отдѣльныя фразы текста паузами, иногда въ нѣсколько тактовъ, часто затемняющими смыслъ. Напримѣръ, въ романсѣ *Взглядъ весны*: „Въ полѣ вешніе цвѣты (2 такта паузы), омоченные росою (2 такта паузы), ждутъ живительныхъ лучей“. Въ *Chanson de Barberine*: „J'en vais pleurer moi qui me laissais dire (пауза въ одинъ тактъ) que mon sourire (одинъ тактъ паузы) était si doux“. Въ *Mein Herzensschatz* встрѣчаемъ среди текста паузы въ три такта. Но вотъ самый разительный примѣръ неумѣстнаго употребленія излюбленныхъ Рубинштейномъ паузъ. Кому не извѣстно стихотвореніе гр. Толстого — *Коль любить, такъ безъ разсудка?* Рубинштейнъ каждую фразу отъ другой отдѣляетъ паузой въ одинъ тактъ— и, горячее, неудержимо вырвавшееся стихотвореніе Толстого превращается въ холодно-разсудочное; точно авторъ, послѣ каждой фразы, обдумываетъ, чтобы ему еще сказать поэффектнѣе. Эти паузы очевидно

удлиняютъ безъ нужды романсъ, ставятъ пѣвца въ затруднительное положеніе, расхолаживаютъ слушателей, и однако онѣ встрѣчаются почти во всѣхъ романсахъ Рубинштейна безъ исключенія. — Къ тому же его декламація не отличается тонкостью, разнообразіемъ и гибкостью. Онъ охотно отъ начала до конца романса сохраняетъ упорно тотъ же ритмъ, что придаетъ исполненію непріятный характеръ рубки, жесткости и однообразія. Это у него встрѣчается особенно часто въ русскихъ пѣсняхъ, какъ напр. *Кабы знала я, кабы вѣдала*, или *Боръ сосновый въ странѣ одинокой*. Иногда онъ затягиваетъ слогъ на протяженіи нѣсколькихъ нотъ (въ романсѣ *Пѣвица* семь нотъ на второмъ слогѣ слова „сдается"), что тоже не можетъ быть отнесено къ достоинствамъ декламаціи.

Ту же импровизаціонную случайность находимъ и въ формахъ романсовъ Рубинштейна. У него рѣдко музыкальная форма соотвѣтствуетъ поэтической формѣ

текста. Романсъ *Не говорите мнѣ* чуть ли не единственный, въ которомъ столько музыки, сколько того требовалъ текстъ, и въ которомъ, вслѣдствіе этого, нѣтъ повтореній словъ. Въ большинствѣ же случаевъ, у Рубинштейна гораздо больше музыки, чѣмъ текста, что неизбѣжно влечетъ за собою повторенія стиховъ, фразъ, словъ, окончательно искажающія художественную форму стихотворенія. Въ этомъ отношеніи Рубинштейнъ не щадитъ даже такого поэта, какъ Лермонтовъ, и такое изящное стихотвореніе, какъ *Слышу ли голосъ твой*. Вотъ какъ его оканчиваетъ Рубинштейнъ: „и такъ на шею бы тебѣ я кинулся, и такъ на шею бы тебѣ я кинулся! и какъ то весело, и хочется плакать, и такъ на шею бы тебѣ я кинулся, и такъ на шею бы тебѣ я кинулся“. Сколько разъ смѣялись надъ стереотипными итальянскими операми, въ которыхъ хоръ выстроившись у рампы, стоитъ, неподвижно выкрикивая на тысячу ладовъ „corriam, corriam, corriam a la vendetta“;

продолжаютъ звучать неполно, какъ то странно и убого (*Тотъ, кому вѣряю*). Довольно любопытны нѣкоторыя вступленія къ романсамъ, состоящія изъ той же самой ноты, повторенной въ разныхъ октавахъ фортепіанной клавіатуры (*Жажду свободы, Was thut's, Der einsame See*). Это очень практично, потому что одна единственная нота одинаково хорошо подготовляетъ ко всякому настроенію, отъ самаго веселаго до самаго удрученнаго, — но вмѣстѣ съ тѣмъ это ужъ очень элементарно и безцеремонно. Охотно также Рубинштейнъ начинаетъ постепеннымъ изложеніемъ одного аккорда,прибавляя одну ноту къ другой. Въ романсѣ *Къ ночи* это изложеніе занимаетъ четыре такта, и эти четыре такта повторяются потомъ еще три раза. Это то же самое, что вступленіе Вагнера къ *Золоту Рейна*, только, разумѣется, въ самомъ миніатюрномъ видѣ.

Перехожу къ качеству музыки романсовъ Рубинштейна. Они мелодичны, удобно написаны для голоса, часто съ види-

мымъ стремленіемъ бить на эффектъ; его темы выливаются свободно, въ нихъ есть огонь, увлеченіе, искренность: нѣтъ болѣзненной изысканности, нѣтъ извращенной, преувеличенной выразительности. Все это прекрасныя качества. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, на его романсахъ лежитъ отпечатокъ импровизаціи, отпечатокъ творчества спѣшнаго, безцеремоннаго, письма грубаго, эскизнаго. Мелодіи его состоятъ изъ фразъ ходячихъ, обыденныхъ; музыка его романсовъ, за незначительными исключеніями, представляетъ полное господство общихъ мѣстъ. Какъ на индивидуальную черту мелодій Рубинштейна, укажу на частыя и продолжительныя остановки на одной нотѣ (*Весенняя пѣсня:* „Льется чудныхъ звуковъ хоръ“) и на мелодіи изъ нотъ аккорда, которыя можно назвать трубными или фанфарными мелодіями (*Птичка:* „Вотъ взвилась подъ облака“). Любитъ онъ также въ своихъ мелодіяхъ употреблять интервалъ октавы.—То же буржуазное удовлетвореніе общими мѣ-

сгами замѣтно и въ гармонизаціи, и въ модуляціяхъ Рубинштейна.

Безцеремонность и эскизность его творчества сказывается во многихъ тактахъ совершенно безсодержательныхъ и въ безконечныхъ повтореніяхъ тѣхъ же самыхъ фразъ. Въ романсѣ *Лѣсная вѣдьма* находимъ длинную фразу въ четыре такта („и мчится всадникъ, бьетъ коня") въ которой и „трубная" мелодія, и ея аккомпаниментъ расположены исключительно на нотахъ трезвучія *Des-dur*, а за нею тотчасъ слѣдуетъ такая же, но только въ *D-dur.* Въ концѣ романса находимъ опять то же самое, только на нотахъ другихъ аккордовъ.—Въ извѣстномъ романсѣ *Пандеро* Рубинштейнъ повторяетъ безъ измѣненія одинъ и тотъ же тактъ („еслибъ зналъ ты про терзанія") одиннадцать разъ. Вотъ уже по истинѣ и тутъ и тамъ, творчество немножко sans gêne. Конечно, такъ какъ Рубинштейнъ былъ человѣкъ талантливый, то среди этихъ грубыхъ и безсодержательныхъ пріемовъ встрѣча-

ются и удачные, мѣткіе, остроумные штрихи, какъ напримѣръ, въ *Лѣсной вѣдьмѣ* характерная, періодически являющаяся октава *As*, образующая то верхнюю, то нижнюю малую секунду съ послѣдующими и предыдущими аккордами. Еще нужно добавить, что, если въ музыкѣ романсовъ Рубинштейна встрѣчается заурядная красивость, то нигдѣ въ ней нельзя найти и тѣни поэзіи.

Въ общемъ музыка романсовъ Рубинштейна всегда задумана разумно (такъ, напримѣръ, въ пѣснѣ *Es war ein alter König* та же фраза изображаетъ и стараго короля, и юнаго пажа, но, употребленная для первой цѣли въ минорѣ, а для второй въ мажорѣ, она пріобрѣтаетъ различный, характерный оттѣнокъ). Она вѣрно передаетъ общее настроеніе, общій колоритъ,—но слишкомъ грубо пользуясь общеизвѣстными формулами. Подобное декоративное письмо, которое не слѣдуетъ смѣшивать съ широкимъ, можетъ еще пригодиться для крупныхъ произведеній,

какъ оперы иораторіи, для огромныхъ залъ, для тысячи зрителей: но такія крошечныя, интимныя произведенія, какъ романсы, требуютъ тонкой, изящной отдѣлки. Здѣсь нужны не плотники, нужны скульпторы; здѣсь нуженъ не топоръ, а рѣзецъ.

Романсная дѣятельность Рубинштейна обнимаетъ огромный, долголѣтній періодъ: она захватываетъ Глинку и Даргомыжскаго и доходитъ до настоящаго времени. И за всѣ эти многіе годы въ его романсахъ почти не замѣтно никакого прогресса. Они носятъ все тотъ же импровизаціонный характеръ, написаны также эскизно, въ нихъ также мало соотвѣтствія между формами музыки и текста. Только современныя общія мѣста, пожалуй, вымученныя и изысканныя, но болѣе тонкія, чѣмъ общія мѣста бывшія въ ходу въ шестидесятыхъ годахъ, отразились и на послѣднихъ романсахъ Рубинштейна.

Романсы Рубинштейна гораздо однообразнѣе романсовъ Глинки и Даргомыжскаго. У него есть р у с с к і я пѣсни безъ

малѣйшаго русскаго оттѣнка (*Ты прости прощай*, гдѣ все не русское, за исключеніемъ довольно смѣшной псевдо-русской ритурнели), есть испанскіе романсы безъ малѣйшаго испанскаго оттѣнка (*Испанская пѣсня*, гдѣ все не испанское, за исключеніемъ характерныхъ фигуръ ритурнелей). Есть и такіе, въ которыхъ только слегка сквозитъ народный характеръ: испанскій (*Пандеро*, романсъ впрочемъ, болѣе восточный, чѣмъ испанскій), русскій (*Перстенечекъ*, или *Ахъ, зачѣмъ меня замужъ выдали?* съ ораторіально-нѣмецкой голосовой каденцой въ концѣ), общеславянскій (серія сербскихъ романсовъ). Есть романсы, написанные на тексты нѣмецкіе, французскіе, итальянскіе, англійскіе, но музыка которыхъ та же однообразная, обще-Рубинштейновская. Общее же настроеніе его романсовъ, съ самыми незначительными изъятіями, почти исключительно лирическое.

Среди безчисленнаго множества романсовъ Рубинштейна особенно рѣзко выдѣ-

ляются двѣ группы: шесть *басенъ Крылова* и двѣнадцать *Персидскихъ пѣсенъ.*

Мысль написать музыку на басни Крылова—мысль весьма смѣлая, но она осуществлена Рубинштейномъ не совсѣмъ удачно. Для этого нуженъ былъ бы гибкій декламаторскій, реалистическій изобразительный талантъ Мусоргскаго. Однако, за исключеніемъ безцвѣтной басни *Стрекоза и Муравей* и басни *Ворона и Курица*,—совершенно слабыхъ куплетовъ,—въ каждой изъ остальныхъ басенъ есть остроумныя и удачныя детали. Въ баснѣ *Кукушка и Орелъ* удачно изображена важность кукушки, произведенной въ соловьи, и ея кукованье, вызывающее насмѣшки.—Въ баснѣ *Оселъ и Соловей*, оба героя, особенно оселъ „уставившійся въ землю лбомъ", изображены довольно рельефно, но всеобщее вниманіе къ пѣнію соловья, такъ поэтически описанное Крыловымъ, у Рубинштейна лишено поэзіи.—Въ *Квартетѣ*—удаченъ начальный речитативъ и ловко намѣчена, но не проведена черезъ

всю басню, какъ бы слѣдовало, какофонія гг. исполнителей. — Въ *Парнасѣ* есть комическіе штрихи, напоминающіе автора извѣстной симфонической картины *Донъ Кихотъ*.—Что нехорошо въ басняхъ, такъ это повторенія стиховъ, искажающія изящные, такъ тщательно обработанные и законченные chef d'oeuvre-ы Крылова, повторенія тѣмъ менѣе извинительныя, что въ басняхъ совсѣмъ уже не зачѣмъ было стремиться къ симметричности музыкальныхъ формъ. Во всякомъ случаѣ басни Рубинштейна представляютъ смѣлую, интересную попытку, которую необходимо отмѣтить и съ которой нельзя не считаться.

12 персидскихъ пѣсенъ Рубинштейна прелестны въ полномъ смыслѣ этого слова. Онѣ стоятъ особнякомъ среди всѣхъ остальныхъ его романсовъ. Восточная музыка всегда удавалась Рубинштейну, удалась она ему и здѣсь. Въ этихъ 12 романсахъ находимъ: и колоритъ восточной музыки съ ея особенностями, чередованіемъ дуолей съ тріолями, съ ея зави-

тушками, хроматизмомъ (фортепіанное вступленіе къ романсу *Нераспустившійся цвѣточекъ*); и прелестную гармонизацію; и оригинальные ритмы (изломанный ритмъ въ романсѣ *Тому, кто хочетъ жить,* пятичетвертной тактъ въ *Велѣлъ Создатель*); и замѣчательную грацію (*Насъ по одной дорогѣ* на постоянной басовой квинтѣ); и восточную истому (*Розанъ*); и выразительность, теплоту, сердечность; и замѣчательную красоту, почти соприкасающуюся съ поэзіей. Эти романсы такъ хороши, что трудно отдать которому либо изъ нихъ предпочтеніе. Этотъ сборникъ— chef d'oeuvre не только среди романсовъ Рубинштейна, но и среди почти всего его музыкальнаго творчества.

Какъ оно ни странно, что авторъ *Персидскихъ пѣсенъ*, въ остальныхъ своихъ безчисленныхъ романсахъ, не подымается выше милаго и пріятнаго, и то почти не выходя изъ сферы общихъ мѣстъ,—однако это такъ. Это такъ же странно, какъ и то, что Рубинштейнъ, какъ піанистъ —

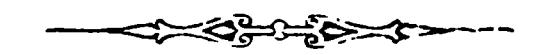
воплощеніе самой поэзіи, а какъ композиторъ совершенно лишенъ ея.

Укажу однако на нѣсколько наиболѣе удачныхъ изъ не „персидскихъ“ романсовъ Рубинштейна: *У окна, Весенняя пѣсня* („Въ густой травѣ“) съ красивыми остановками на аккордахъ аккомпанимента, послѣ каждой вокальной фразы, — *Блеститъ роса, Какъ птичка вешняя, A Saint Blaise*, — всѣ принадлежатъ къ разряду „милыхъ“. Къ этимъ романсамъ можно присовокупить общеизвѣстные — *Азру*, наименѣе удачный изъ восточныхъ романсовъ Рубинштейна, порывистое *Желаніе* („Отворите мнѣ темницу“) и страстную *Еврейскую мелодію*. Но самые лучшіе изъ не „персидскихъ“ романсовъ Рубинштейна это *Retour* и *Ночь*. Замѣчательно, что оба передѣланы изъ фортепіанныхъ пьесъ, съ подогнанными къ нимъ текстами.

У Рубинштейна не мало и дуэтовъ, а изъ нихъ не мало написано въ русскомъ народномъ духѣ. Между послѣдними есть неудачные, жалостно-слезливые, какъ *Пѣ-*

ла, пѣла пташечка, есть удачные, какъ *Свѣтитъ солнышко*, дуэтъ, который Рубинштейнъ, начинаетъ безъ аккомпанимента и потомъ украшаетъ ловкими контрапунктами. Всѣ его дуэты благозвучны, удобно написаны для голоса и прекрасно поются. Изъ не русскихъ дуэтовъ слѣдуетъ отмѣтить весьма милый *Лотосъ*.

Резюмируя все сказанное, можно прійти къ слѣдующимъ заключеніямъ: первое— что романсы, въ которыхъ общее мѣсто какъ бы возведено въ культъ,—составляютъ слабую сторону многообразнаго творчества Рубинштейна; второе — что онъ въ романсное дѣло не внесъ ничего новаго (за исключеніемъ, пожалуй, попытки переселенія басенъ Крылова въ область музыки) и нисколько не содѣйствовалъ дальнѣйшему его развитію; но что однѣхъ его *Персидскихъ пѣсенъ* достаточно, чтобы онъ занялъ почетное мѣсто среди нашихъ романсныхъ композиторовъ.



М. А. БАЛАКИРЕВЪ
(род. въ 1836 г.).

Балакиревъ написалъ только 20 романсовъ; но, несмотря на эту ихъ малочисленность, онъ занимаетъ выдающееся мѣсто среди нашихъ романсныхъ композиторовъ, потому что онъ содѣйствовалъ дальнѣйшему развитію у насъ романснаго дѣла и внесъ въ него новый элементъ: онъ создалъ изящные, художественные, разнообразные аккомпаниметы, создалъ фортепіанную оркестровку романсовъ. Кромѣ того у него есть образцы романсовъ, вполнѣ безупречныхъ по формѣ, не говоря уже о выдающейся талантливости ихъ музыки.

Г. Балакиревъ—прямой наслѣдникъ и продолжатель Глинки. Всѣ характеристи-

ческія черты, всѣ качества романсовъ Глинки мы находимъ и въ романсахъ г. Балакирева, но, — вслѣдствіе развитія романснаго дѣла, — въ болѣе тонкихъ, совершенныхъ, рафинированныхъ формахъ. Онъ такой же мелодистъ, какъ Глинка, такой же поклонникъ законченныхъ, красивыхъ формъ.

Для того, чтобы удовлетворить своему влеченію къ широкимъ кантиленамъ, г. Балакиревъ дѣлаетъ соотвѣтствующій выборъ стихотвореній,' преимущественно Кольцова и Лермонтова. Но онъ не подчиняетъ текстъ музыкѣ, а тамъ, гдѣ того требуютъ стихи, умѣетъ перейти отъ широкихъ кантиленъ къ короткимъ и гибкимъ фразамъ мелодическаго речитатива, какъ наприм., въ романсѣ *Введи меня, о ночь, тайкомъ.*

Г. Балакиревъ—поклонникъ законченныхъ, стройныхъ музыкальныхъ формъ. Но онъ не смотритъ на нихъ односторонне, онъ сознаетъ разницу между формами музыки инструментальной и музыки

вокальной. Онъ сознаетъ зависимость послѣднихъ отъ формъ текста и проистекающее отсюда ихъ безконечное разнообразіе. Это уравновѣшенное соотвѣтствіе между формами музыкальными и поэтическими мы находимъ во всѣхъ вообще романсахъ г. Балакирева, а въ нѣкоторыхъ изъ нихъ оно доведено до совершенства. Чтобы достигнуть этого, г. Балакиревъ всегда изучалъ форму стихотворенія выбраннаго для романса, добросовѣстно и умѣло относился къ его тексту. Г. Балакиревъ не такой тонкій декламаторъ, какъ Даргомыжскій, онъ не изучаетъ такъ тщательно, съ такой любовью просодію каждаго стиха, каждой фразы текста; но, какъ было сказано, онъ къ нему относится съ пониманіемъ, знаніемъ дѣла, и повторенія словъ, вставки („твои жестокіе напѣвы, твои", въ *Грузинской пѣснѣ*), неправильныя просодія и ударенія („сóйди сюда" въ романсѣ *Взошелъ на небо мѣсяцъ ясный*; „и если нѐ на вѣкъ" въ *Европейской мелодіи*) являются у него

чрезвычайно рѣдкими, почти единичными исключеніями. Нѣкоторые же его романсы представляютъ совершеннѣйшіе образцы сліянія музыки съ текстомъ въ одно гармоническое цѣлое и, вмѣстѣ съ тѣмъ, образцы гибкости и разнообразія романсныхъ формъ—отъ закругленныхъ строфъ, какъ въ *Приди ко мнѣ*, — до непрерывно льющейся музыки безъ всякихъ повтореній, какъ въ романсѣ *Введи меня, о ночь.* Кромѣ этихъ двухъ романсовъ, безукоризненнымъ совершенствомъ романсной формы, отличаются *Пѣсня золотой рыбки*, *Слышу ли голосъ твой* и другіе.

Многіе, даже лучшіе романсы Глинки и Даргомыжскаго являются очень ужъ въ скромномъ нарядѣ первобытныхъ аккомпаниментовъ. Отъ этого они не утрачиваютъ своей прелести, но ихъ красота могла бы быть лучше оттѣнена звуковымъ изяществомъ и интересомъ аккомпанимента. Тѣмъ болѣе, что на него не слѣдуетъ смотрѣть исключительно только, какъ на аксессуаръ. Часто онъ до-

полняетъ музыкальную мысль, придаетъ ей особенную окраску, а иногда онъ можетъ достигать и самостоятельности музыкальнаго содержанія. Г. Балакиревъ довершилъ развитіе романса, украсивъ его прелестными арабесками аккомпаниментовъ, написанныхъ съ большимъ знаніемъ фортепіанной техники и инструмента. Въ началѣ *Пѣсни золотой рыбки* аккомпаниментъ получаетъ даже совершенно самостоятельное значеніе, свое собственное музыкальное содержаніе, и чудесно сливается съ голосомъ, имѣющимъ тоже самостоятельное значеніе. Далѣе этого въ дѣлѣ аккомпанимента идти нельзя.

Прослѣдимъ за значеніемъ и разнообразіемъ Балакиревскихъ аккомпаниментовъ на романсахъ *Введи меня, о ночь* и *Пѣсня золотой рыбки*. Первый изъ нихъ начинается таинственнымъ и взволнованнымъ, если можно такъ выразиться, движеніемъ басовъ, которое переходитъ въ простые аккорды на словахъ „къ очаровательной сосѣдкѣ“. Далѣе слѣдуютъ красивые гар-

моническіе переливы на педали, построенної сначала на одной повторяющейся нотѣ, а потомъ на колеблющихся тріоляхъ („и профиль движется на немъ"). Они приводятъ къ затихающимъ мягкимъ синкопамъ и заключаются сильными, звучными аккордами на словахъ „о ночь! войдемъ туда, войдемъ". Сколько въ этомъ аккомпаниментѣ прелестныхъ, мастерски набросанныхъ, картинокъ, всего на трехъ только страницахъ! Лаконизмъ, отсутствіе пустословія, тоже одно изъ цѣнныхъ качествъ романсовъ г. Балакирева.

Пѣсня золотой рыбки начинается совершенно самостоятельной фортепіанной пьеской очаровательной граціи; слова „я созову своихъ сестеръ" рождаютъ въ партіи фортепіано волшебныя, по красотѣ звука, тріоли двойными нотами. Середина пѣсни построена на постоянной квинтѣ, среди которой дивно звучатъ протяжныя ноты, точно издалека звенящаго рога. Въ концѣ пѣсни вновь являетя само стоятельный аккомпаниментъ начала, поэ-

тически замирающій на чередованіи двухъ энгармоническихъ аккордовъ.

Слѣдуетъ добавить, что въ аккомпаниментахъ г. Балакирева уже чувствуется оркестральность. Она выражается между прочимъ и указаніями самого автора „quasi oboe“, „подражая флейтамъ“, „подражая рогамъ“, указанія впрочемъ довольно платоническія, ибо на фортепіано ихъ трудно выполнить, особенно первые два.

Кстати также будетъ напомнить, что *Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ* г. Балакирева занимаетъ особенно высокое, выдающееся положеніе среди другихъ сборниковъ, нетолько вслѣдствіе превосходнаго выбора пѣсенъ и вѣрной ихъ записи, но и вслѣдствіе ихъ художественной гармонизаціи и аккомпаниментовъ.

Романсы г. Балакирева разнообразны. Наиболѣе ранніе изъ нихъ, по своему мелодическому и гармоническому складу, и по своимъ фортепіаннымъ вступленіямъ и заключеніямъ, слегка напоминаютъ Глинку. Съ № 10 *Приди ко мнѣ*, они дѣ-

лаются совершенно самостоятельными. Между ними есть пѣсни въ русскомъ народномъ стилѣ. Наиболѣе красивая изъ нихъ, *Мнѣ ли молодцу разудалому*, отличается облагороженнымъ молодечествомъ.— Есть мазурка *Когда беззаботно*, не лишенная граціи и шика, и во всякомъ случаѣ болѣе „мазурка", чѣмъ романсныя мазурки Глинки и Даргомыжскаго.—Есть три восточныхъ романса: *Пѣсня Селима* съ особенно типичной, характерной ритурнелью; *Еврейская мелодія*, полная жгучей страсти и сердечной боли („какъ кубокъ смерти, яда полный") и *Грузинская пѣсня* съ чрезвычайно колоритными началомъ и концомъ и нѣсколько общеевропейской серединой.

По своему настроенію, романсы г. Балакирева лирическіе, за исключеніемъ полуповѣствовательной, полудраматической баллады *Рыцарь*. Но они переходятъ черезъ разные оттѣнки лиризма отъ милаго до страстнаго.

Укажу на лучшіе романсы г. Балаки-

рева. *Взошелъ на небо мѣсяцъ ясный* и, особенно, *Колыбельная пѣсня* отличаются симпатичностью, искренностью чувства, красивостью мелодіи и аккомпанимента. *Приди ко мнѣ* полонъ огня и страсти, выраженной широкой и эффектной кантиленой съ не менѣе эффектнымъ фортепіаннымъ сопровожденіемъ.

Пѣсня Селима—колоритная и оригинальная восточная картинка. *Введи меня, о ночь, тайкомъ* еще болѣе совершенная жанровая картинка, съ сильнымъ лирическимъ порывомъ въ концѣ, — великолѣпный образчикъ свободной и ясной формы, вытекающей изъ тѣсной связи музыки съ текстомъ. Поется романсъ удобно и эффектно, какъ и всѣ романсы г. Балакирева, за исключеніемъ *Такъ и рвется душа*, въ которомъ исполнителю негдѣ перевести дыханія, за совершеннымъ отсутствіемъ паузъ (это уже крайность, обратная паузолюбію Рубинштейна). *Пѣсня золотой рыбки*—волшебный романсъ по красотѣ музыки, по живописному колориту,

по теплотѣ чувства, выраженнаго все съ бóльшей и бóльшей силой. *Пѣсня старика*—суровый романсъ съ óбразнымъ аккомпаниментомъ и безотраднымъ окончаніемъ. *Слышу ли голосъ твой*—двѣ только очаровательныя странички, съ которыми не многое можетъ сравниться по прелести музыки, изяществу формы и поэтическому настроенію.

Въ заключеніе нельзя не выразить глубокаго сожалѣнія, что такой крупный музыкантъ, такой сильный талантъ, какъ г. Балакиревъ, написалъ такъ немного, меньше, чѣмъ кто-либо изъ остальныхъ выдающихся русскихъ композиторовъ.



А. П. БОРОДИНЪ.

(1834—1887).

Бородинъ оставилъ только 12 романсовъ. Обращеніе со словомъ, декламація, форма романсовъ, связь музыки съ текстомъ, — все это у Бородина весьма удовлетворительно; особенно же удовлетворительно въ тѣхъ шести романсахъ, гдѣ Бородинъ написалъ и текстъ, и музыку. Оно и не мудрено, потому что въ нихъ поэтъ Бородинъ помогалъ Бородину музыканту и обратно. Тексты Бородина не отличаются ни особенной новизною, ни особенными литературными качествами; кое гдѣ размѣръ стиха хромаетъ; текстъ *Арабской мелодіи* написанъ просто прозой. Это, въ сущности, лишь

подробныя программы для музыки романсовъ. Но все же они доказываютъ разносторонность таланта Бородина.

Съ чужими текстами Бородинъ позволялъ себѣ иногда нѣкоторыя вольности; такъ въ *Спѣси* Толстого, онъ періодически повторяетъ первые два стиха и превращаетъ это стихотвореніе въ пѣсню съ припѣвомъ. Но это лишь исключеніе; вообще онъ и съ чужими текстами обходился прилично и съ уваженіемъ.

Въ романсное дѣло онъ не внесъ ничего новаго, кромѣ нѣкоторыхъ оригинальныхъ особенностей своей превосходной музыки. Его романсовъ такъ мало, что я не стану дѣлать общую характеристику Бородина, какъ композитора: мы съ нею познакомимся при разборѣ его лучшихъ романсовъ, т. е. почти всѣхъ.

Спящая Княжна—волшебная сказка съ волшебной музыкой. Въ ней Бородинъ является тонкимъ, исполненнымъ вкуса гармонистомъ; новыми, ему одному свой-

ственными гармоническими сочетаніями, онъ придаетъ музыкѣ совершенно своеобразный характеръ. Весь аккомпаниментъ „сказки“ основанъ на чередованіи секундъ, сообщающихъ музыкѣ какой-то таинственный, фантастическій характеръ. Не меньшее значеніе онъ придаетъ басовымъ ходамъ цѣлыми тонами, ненормальность которыхъ онъ сглаживаетъ мастерской гармонизаціей: выходитъ и оригинально, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, красиво. Пѣніе просто и тоже красиво, а въ эпизодѣ ожидаемаго могучаго богатыря оно достигаетъ замѣчательной силы. Лучшей характеристикой *Спящей Княжны* служатъ слова покойнаго Даргомыжскаго; онъ о ней говаривалъ: „Это точно одна изъ прекрасныхъ страницъ *Руслана* не по прямому сходству музыки, а потому, что она также тонка, красива, волшебна“.

Морская Царевна представляетъ значительную аналогію со *Спящей Княжной*: ея сюжетъ тоже волшебный, а музыка отличается такой-же красотой гармонизаціи.

Но она менѣе рельефна, рафинированность гармонизаціи мѣстами доведена до изысканнаго; она лишь отражаніе предшествующаго романса, — красивое отраженіе, но только отраженіе.

Фальшивая нота—текстъ самого Бородина въ Гейневскомъ родѣ, музыка въ Шумановскомъ родѣ,—прелестный, остроумный, изящный романсъ. Въ его аккомпаниментѣ все время не умолкаетъ нота *F*. Она-то и составляетъ фальшивую ноту; но на этой верхней педали Бородинъ строитъ красивѣйшіе гармоническіе ходы. Романсъ миніатюренъ: онъ написанъ только на пять стиховъ. Но именно эта миніатюрность съ тонкой отдѣлкой деталей и составляетъ характерную черту романсовъ вообще. Если оперы и ораторіи— большія масляныя картины, переходящія иногда въ декораціи, то романсы—акварели.

Отравой полны мои пѣсни—талантливая, вдохновенная, страстная вспышка, полная

страданій, выраженныхъ необыкновенно правдиво. Нельзя не обратить вниманія на капризное двухтактное вступленіе (оно же и заключеніе), въ которомъ какъ бы резюмируется все содержаніе романса.

Море—великолѣпная баллада, гдѣ музыкальная мысль то мощная, то страстно нѣжная, является на фонѣ грознаго, мрачнаго пейзажа (эффектнѣйшій аккомпаниментъ) и сливается съ нимъ воедино. Если бы баллада была вся выдержана, если бы ея конецъ не былъ блѣднѣе содержаніемъ и не заключалъ въ себѣ насильственные гармоническіе ходы на словахъ „онъ силы удвоилъ", ее можно было бы поставить на ряду съ *Паладиномъ* Даргомыжскаго.

Пѣсня темнаго лѣса отличается богатырской стихійной силой и глубоко народнымъ характеромъ. Она настолько, по складу музыки, родственна второй симфоніи Бородина, что легко можетъ быть принята за эпизодъ, взятый оттуда, или

разныхъ тональностяхъ, раздѣляя ихъ типическою ритурнелью.

Къ сказанному нужно еще добавить, что аккомпанименты всѣхъ романсовъ Бородина разнообразны, звучны, полны вкуса, а музыка его романсовъ мужественная и здоровая, представляетъ нѣчто родственное съ музыкой Глинки.



М. П. МУСОРГСКІЙ

(1839—1881),

Мусоргскій—одна изъ самыхъ оригинальныхъ личностей всего музыкальнаго міра. Это былъ чрезвычайно талантливый композиторъ, но съ антимузыкальной натурой. Его антимузыкальность сказывается, главнымъ образомъ, въ почти не выраженной у него потребности красоты, въ отсутствіи чувства мѣры. Если бы не Берліозъ, Мусоргскій былъ бы въ своемъ родѣ единственнымъ явленіемъ такого рода среди композиторовъ. И у Берліоза колоссальный талантъ соединенъ съ отсутствіемъ вкуса и музыкальности: часто его гармонизаціи жестки до уродливаго, его мелодіи странны и угловаты до забавнаго, его образность ходульна и декоративна. Раз-

ница, въ этомъ отношеніи, между ними та, что у Берліоза эти недостатки къ концу его жизни въ значительной степени сгладились, а у Мусоргскаго наоборотъ,—вѣроятно, вслѣдствіе упадка его творческихъ силъ, возрасли. Къ тому-же и въ композиторской техрикѣ у него было не мало недочетовъ.

Если г. Балакирева можно считать наслѣдникомъ и продолжателемъ Глинки, то Мусоргскій наслѣдникъ и продолжатель Даргомыжскаго. Онъ усвоилъ себѣ всѣ его цѣнныя качества, далъ имъ дальнѣйшее развитіе, но, не обладая чувствомъ мѣры, нерѣдко переходилъ черезъ край и доходилъ до ничѣмъ не оправдываемыхъ преувеличеній. Такъ, вѣрность декламаціи онъ часто основывалъ лишь на подмѣченныхъ повышеніи и пониженіи интонацій въ разговорной рѣчи, при чемъ музыка оставлялась въ сторонѣ; картинность изображенія доводилъ—до звукоподражаній почти безъ музыкальнаго содержанія; музыкальную художественную

правду—до грубаго реализма; оригинальность—до оригинальничанья.

А между тѣмъ сколько у него было высокихъ композиторскихъ качествъ: какая гибкость музыкальнаго языка, какія яркія звуковыя краски, какія серьезныя художественныя задачи, какое богатство мыслей разнообразныхъ, сильныхъ, прочувствованныхъ и глубоко народныхъ. Онъ расширилъ область романса, внесъ въ нее много своего, новаго, и тамъ, гдѣ его произведенія не омрачены его недостатками, они имѣютъ высокое художественное значеніе.

Обыкновенно темами для романсовъ служатъ лирическія стихотворенія, воспѣвающія преимущественно любовь, проявляющуюся съ той или другой силой страсти, въ болѣе или менѣе поэтической обстановкѣ. Подобными темами Мусоргскій пренебрегалъ, ихъ у него очень мало и въ ихъ звуковомъ осуществленіи онъ несостоятеленъ, вслѣдствіе отсутствія вкуса и изящества въ музыкальныхъ фор-

махъ и неспособности къ широкой лирической мелодичности. (*Ночь*, *Видѣніе*, *Горними тихо летѣла*).—Охотно Мусоргскій черпалъ свои сюжеты изъ крестьянскаго быта, вдохновляясь картинами глубокихъ страданій, безысходнаго горя, и здѣсь онъ чаще всего останавливался на сюжетахъ исключительныхъ, на изображеніи юродивыхъ (*Свѣтикъ Савишна*), негодяевъ, глумящихся надъ беззащитными старухами (*Озорникъ*), нищихъ (*Сиротка*), пьяницъ (*Трепакъ*). Не подлежитъ сомнѣнію, что подобные сюжеты гораздо новѣе, глубже, серьезнѣе и интереснѣе общеромансныхъ сюжетовъ. Они могутъ даже не уступать послѣднимъ въ музыкальности. Но для того они должны быть исполнены музыкально и художественно, ко всѣмъ этимъ непригляднымъ и тяжелымъ явленіямъ реальной жизни должна прикоснуться облагораживающая рука художника, чтобы превратить ихъ въ истинныя произведенія искусства, которое нигдѣ и никогда не должно терять

свои права, отрекаться отъ красоты и художественности изображенія.—За сюжетами Мусоргскій обращался къ Некрасову, Мею, гр. А. Толстому. Лирическіе романсы онъ сочинялъ преимущественно на слова гр. Голенищева-Кутузова. Около пятнадцати романсовъ написано имъ на собственные тексты. Большинство послѣднихъ колоритны и талантливы (*Сиротка*, *Озорникъ*, *Дѣтская*); нѣкоторые, въ видѣ рѣдкаго исключенія, представляютъ пустой наборъ словъ, безъ всякаго стихотворнаго размѣра, какъ напримѣръ, *Ночь*. Что онъ хорошо обходился со своимъ текстомъ, объ этомъ говорить нечего. Но и къ чужимъ текстамъ онъ относился съ полнымъ уваженіемъ и свои музыкальныя формы примѣнялъ къ формамъ стихотвореній. У него нѣтъ ни повтореній стиховъ, ни повтореній словъ. Одно, что онъ себѣ позволялъ и что заслуживаетъ извѣстнаго порицанія,—это вставки отъ себя разныхъ словъ и прибаутокъ, въ родѣ: „Вотъ какъ", „Вотъ что", „Что

взялъ“ (*Гопакъ*) „Гм., какъ же„ (*Козелъ*), многочисленныхъ „Баю, бай, бай“ и т. п. Эти вставки часто эффектны и какъ бы выхвачены изъ дѣйствительной жизни, но онѣ не входили въ соображеніе поэта.

Мусоргскій—тонкій, гибкій и опытный декламаторъ; почти всякая фраза текста сказана имъ превосходно, фразировка его талантлива. Онъ придавалъ декламаціи огромное, все большее и большее значеніе и дошелъ до того, что въ декламаціи сталъ усматривать суть вокальной музыки, о декламаціи только и заботился, пренебрегая всѣмъ остальнымъ (собраніе шести романсовъ подъ общимъ заглавіемъ *Безъ солнца*). Можно было думать, что Мусоргскій придавалъ значеніе только тексту, разсчитывалъ исключительно на его силу и выразительность и на хорошую декламацію, а на музыку не надѣялся и упразднялъ ее охотно, замѣняя случайными звуками. Въ этомъ отношеніи онъ представлялъ разительный контрастъ съ Чайковскимъ, который, какъ увидимъ

ниже, придавалъ значеніе исключительно музыкѣ, пренебрегая текстомъ и часто обходясь съ нимъ достаточно безцеремонно. Конечно, изъ этихъ двухъ крайнихъ увлеченій второе симпатичнѣе и нормальнѣе.—При всѣхъ достоинствахъ декламаціи Мусоргскаго, можно поставить ему въ упрекъ способъ подчеркиванія нѣкоторыхъ словъ съ помощью неестественно большихъ интерваловъ, отдѣляющихъ эти слова отъ предшествующихъ, а также частое употребленіе нѣсколькихъ нотъ на одинъ слогъ, что мѣшаетъ ихъ отчетливому произношенію и пригодно только въ кантиленахъ.

Мусоргскому такъ же, какъ и Даргомыжскому, были мало свойственны широкія, пѣвучія мелодіи; онъ къ нимъ въ своихъ романсахъ и не прибѣгалъ. Но въ короткихъ мелодическихъ фразахъ, тѣсно связанныхъ съ текстомъ, онъ проявлялъ изобрѣтательность, талантливость, вдохновеніе, много разнообразія, сердца, выразительности, глубины, правды. Къ со-

жалѣнію, какъ было уже сказано, къ концу жизни онъ сталъ мало заботиться о музыкальномъ значеніи своихъ речитативнымъ фразъ, довольствуясь, въ своемъ преувеличенномъ и ложно понимаемомъ стремленіи къ вѣрной декламаціи, лишь возможно близкимъ воспроизведеніемъ интонаціи разговорной рѣчи.

Мусоргскій былъ довольно слабый техникъ. У него часто встрѣчается неловкое голосоведеніе, неумѣстныя, неестественныя модуляціи, некрасивая гармонизація, жесткая, рѣзкая, неразборчивая, не брезгающая—ради реализма—просто непозволительной фальшью.

Стройными, закругленными, изящными музыкальными формами Мусоргскій тоже не владѣлъ. Поэтому во всѣхъ романсахъ, въ которыхъ текстъ, съ общимъ настроеніемъ, вызывалъ подобныя формы, онъ является совершенно несостоятельнымъ. Тамъ же, гдѣ нужно музыку примѣнять къ неправильнымъ и капризнымъ требованіямъ текста, Мусоргскій прояв-

ляетъ замѣчательное мастерство, и въ нѣкоторыхъ его романсахъ, какъ напр. въ *Дѣтской*, текстъ и музыка образуютъ одно неразрывнее, органическое цѣлое. Но и тутъ, къ концу своей жизни, Мусоргскій дошелъ до прискорбныхъ преувеличеній. Такъ, въ альбомѣ *Безъ солнца* утрачивается связь между музыкой отдѣльныхъ фразъ, является безформенность, доведенная до нелогичнаго, до отсутствія музыкальнаго смысла; здѣсь Мусоргскій является нашимъ первымъ декадентомъ.

Мусоргскій обладалъ въ значительной степени оригинальностью, этою высшею степенью талантливости. Едва ли найдется другой композиторъ съ болѣе опредѣленною музыкальною физіономіей. Но, желая еще болѣе усилить это качество, онъ часто терялъ естественность, доходилъ до преувеличеній, до оригинальничанья. Укажу на два пріема, превратившіеся у него въ рутину, съ помощью которыхъ онъ придавалъ своей музыкѣ

особенный колоритъ. Первый—малоупотребительные размѣры такта въ родѣ $^5/_4$ и частая ихъ смѣна. Такъ, въ *Дѣтской* онъ начинаетъ первый нумеръ *(Съ няней)* тремя тактами въ $^7/_4$, потомъ слѣдуютъ, по одному, такты въ $^3/_4$, $^7/_4$, $^6/_4$, $^3/_4$, $^6/_4$, $^5/_4$, $^6/_4$ и т. д. Въ данномъ случаѣ музыка такъ талантливо связана съ текстомъ, что это вовсе не чувствуется; но въ иныхъ случаяхъ это порождаетъ какой-то музыкальный хаосъ, затрудняющій пониманіе. А говорить ли о трудности исполненія такой музыки?—Что же касается упорнаго употребленія пятичетвернаго размѣра, все время выдержаннаго въ однѣхъ четвертяхъ, со слогомъ текста на каждую четверть, какъ это сдѣлано въ романсѣ *Свѣтикъ Савишна*, то это приводитъ къ тому, что въ теченіи всего романса, на четырехъ страницахъ, нѣтъ ни одной паузы,—и пѣвцу трудно найти случай перевести духъ. Точно также негдѣ вздохнуть и въ *Пирушкѣ*; а между тѣмъ тамъ подобнаго неудобства такъ легко избѣ-

гнуть, довольствуясь сплошь размѣромъ въ 6/4 вмѣсто употребленнаго Мусоргскимъ чередованія 6/4 съ 5/4; при чемъ бы выгадалась одна четверть на паузу и въ ритмѣ получилось больше разнообразія, чѣмъ при теперешней рубкѣ на каждую четверть.—Второй пріемъ: Мусоргскій очень любилъ повторять ту же фразу, или тотъ же аккордъ, перемѣняя въ нихъ какую нибудь одну ноту на полутонъ. Этотъ чисто внѣшній пріемъ, къ которому онъ сталъ прибѣгать, чѣмъ дальше, тѣмъ все чаще и чаще, даетъ дѣйствительно очень оригинальные, но подъ часъ и довольно безобразныя, а въ концѣ концовъ рутинные результаты.

Аккомпанименты Мусоргскаго всѣ звучны, красивы, эффектны (у него были задатки быть блестящимъ піанистомъ-виртуозомъ), но не легки ритмически и технически (*Царь Саулъ*, *Полководецъ*).

Романсовъ съ общеевропейской музыкой у Мусоргскаго мало и они безусловно неудачны (вышеприведенная *Ночь*

и другіе). Есть у него одинъ восточный романсъ и очень милый (*Еврейская пѣсня*). Но это исключенія. Почти же всѣ его романсы проникнуты русскимъ народнымъ духомъ и тамъ, гдѣ нужно, и тамъ, гдѣ текстъ этого не требовалъ. Въ этомъ отношеніи, какъ и во всемъ почти остальномъ, онъ рѣзко отличается отъ всѣхъ нашихъ другихъ романсныхъ композиторовъ: то, что у нихъ исключеніе, у него является нормальнымъ. Этотъ упорно народный колоритъ у него находился въ крови, какъ результатъ дѣтскихъ впечатлѣній, глубоко запавшихъ въ его душу. Но отчасти онъ у него является предвзятымъ и достигается внѣшнимъ образомъ,—употребленіемъ народныхъ ладовъ и гармонизаціей почти исключительно одними трезвучіями (особенно въ послѣднихъ романсахъ). Эта тяжелая, монотонная гармонизація, это добровольное отреченіе отъ гармонической роскоши септаккордовъ придаетъ музыкѣ его романсовъ нѣкоторое однообразіе,

вызываетъ въ нихъ невольныя повторенія.

Всѣхъ романсовъ у Мусоргскаго около 50. Лирическихъ мало и они заслуживаютъ развѣ отрицательнаго вниманія своею вычурностью и отсутствіемъ непосредственнаго творчества. Въ большинствѣ же его лучшихъ романсовъ получаетъ особенное развитіе комическій элементъ, во всѣхъ своихъ видахъ и ступеняхъ, начиная съ легкой, игривой шутки и кончая горькимъ, щемящимъ юморомъ.

Образчикомъ музыкальной шутки можетъ служить *Козелъ* (дѣвица испугалась козла, но не испугалась стараго безобразнаго мужа). Эта „свѣтская сказочка“ не имѣетъ музыкальнаго значенія и на него не претендуетъ; но она забавна, остроумна и въ ней встрѣчаемъ ловкія, кстати употребленныя звукоподражанія. Тоже нужно сказать и о *Семинаристѣ* (зубритъ латынь и въ то же время вспоминаетъ о поповской дочкѣ Стешѣ). Въ

ней забавенъ контрастъ между тупымъ механическимъ долбленіемъ на одной нотѣ, и воспѣваніемъ Стеши на церковный ладъ.

Пѣсенка *По грибы* представляетъ прекрасный образецъ музыки веселой, граціозной, свѣжей, игривой, мѣстами съ насмѣшливымъ оттѣнкомъ („а тебѣ немилому"), отлично выраженнымъ неожиданными, оригинальными модуляціями. Къ этой категоріи относится и „шутка" *Стрекотунья бѣлобока*, съ музыкой бойкой, блестящей, шикарной и съ красивымъ, широкимъ, полулирическимъ заключеніемъ. Нѣкоторыя фразы по своей гармонизаціи („колокольчики звенятъ") живо напоминаютъ Даргомыжскаго.

Комизмъ съ ироническимъ оттѣнкомъ находимъ въ *Пѣснѣ о Блохѣ* и въ *Спѣси*. Музыка первой пикантна, эффектна, забавно напыщена; только ея ритурнель, излишне напоминаетъ ритурнель, предшествующую серенадѣ Мефистофеля въ *Фаустѣ* Гуно.—*Спѣсь* по музыкѣ слабѣе,

чѣмъ у Бородина; но въ ней есть двѣ остроумныя выходки на словахъ: „повернулъ Спѣсь“ и „не пригоже мнѣ нагибатися“.

Въ *Гопакѣ* веселость доведена до широкого, размашистаго разгула, нѣсколько вульгарнаго но могучаго.

Наконецъ въ *Савишнѣ* и *Озорникѣ* Мусоргскій доводитъ юморъ до трагизма. Въ *Савишнѣ* юродивый объясняется въ любви; онъ полонъ глубокаго чувства и въ то же время сознанія своего ничтожества. *Озорникъ* безсердечно глумится надъ беззащитной старухой, осыпаетъ ее насмѣшками и приговариваетъ: „востроносая, раскрасавушка, пучеглазая, ой не бей“. Оба романса превосходны по замыслу и по выполненію; оба полны такой жизненной правды, что, несмотря на внѣшній комизмъ, вызываютъ тяжелыя думы, отъ которыхъ сжимается сердце. *Савишна* короче, цѣльнѣе и выдержаннѣе *Озорника*.

Къ разряду трагическихъ романсовъ,

но уже безъ всякой примѣси юмора, относятся *Сиротка*, *Забытый* и четыре *Пляски Смерти*. Въ *Сироткѣ* голодный, дрожащій отъ холода нищій, преслѣдуемый равнодушіемъ, бранью и побоями, съ воплемъ взываетъ о помощи. Этотъ вопль, вырывающійся изъ наболѣвшаго сердца, вопль робкій, боязливый, переданъ Мусоргскимъ съ поразительнымъ талантомъ, а нѣкоторые возгласы бездомнаго сиротки („баринушка") въ высокой степени драматичны. *Забытый* навѣянъ извѣстной картиной В. В. Верещагина (Мусоргскій былъ чрезвычайно чутокъ ко всему выдающемуся современному; его можно было назвать музыкальнымъ публицистомъ). Музыка *Забытаго* отличается простотой, суровостью, глубокой задушевностью и правдой выраженія, производящей сильное впечатлѣніе. Это одно изъ самыхъ совершенныхъ произведеній Мусоргскаго. — *Пѣсни и пляски Смерти* написаны на текстъ гр. Голенищева-Кутузова. Ихъ четыре. Въ первой *(Трепакъ)*

смерть настигаетъ въ лѣсу, во время метели, подвыпившаго мужичка и пляшетъ съ нимъ трепака; во второй (*Колыбельная*) смерть на вѣки убаюкиваетъ больного ребенка; въ третьей (*Серенада*)—она, въ видѣ молодого рыцаря, поетъ серенаду подъ окномъ молодой дѣвушки и душитъ ее въ любовныхъ объятіяхъ; въ четвертой (*Полководецъ*)—смерть на полѣ битвы гордо осматриваетъ свои многочисленныя жерлвы. Музыка Мусоргскаго на эти превосходные, поэтическіе тексты написана неровно, она ихъ не стóитъ; чтобы произвести впечатлѣніе, она главнымъ образомъ, разсчитываетъ на текстъ и заботится преимущественно о хорошей декламаціи и внѣшнемъ колоритѣ. Среди сильныхъ и сердечныхъ музыкальныхъ эпизодовъ, являются странныя, насильственныя гармонизаціи, дѣланныя, вычурныя фразы безъ музыкальнаго содержанія, съ разрозненнымъ смысломъ, безъ спайки, связующей ихъ между собою, а потому мѣшающія цѣльности

впечатлѣнія. *Трепакъ* представляетъ наиболѣе выдержанный эпизодъ изъ *Плясокъ Смерти*. Онъ построенъ на русской народной темѣ, съ разнообразными варіаціями, придающими ему много выразительности и колорита; конецъ прелестенъ: онъ и наводитъ безнадежную грусть, и успокоиваетъ въ то же время. Въ *Колыбельной* есть выстраданныя фразы матери, проникнутыя горемъ и отчаяніемъ, но весь романсъ нѣсколько мелодраматиченъ, а основная, часто повторяющаяся фраза смерти, сильно напоминаетъ одну фразу изъ *Капрала* Даргомыжскаго. Въ *Серенадѣ* очень красивы начало и тема самой серенады; но послѣдняя часто повторяется, а промежутки между ея повтореніями заполнены дѣланной, монотонной и безцвѣтной музыкой. Музыка *Полководца* эффектна, колоритна и, въ концѣ—съ опредѣленной темой, что среди отдѣльныхъ, разрозненныхъ фразъ *Плясокъ Смерти*, производитъ весьма пріятное впечатлѣніе. Написанъ *Полководецъ* для голоса чрезвы-

чайно высоко. Во всякомъ случаѣ *Пляски Смерти*—лучшіе изъ посмертныхъ романсовъ Мусоргскаго.

Изъ романсовъ Мусоргскаго, съ болѣе общимъ характеромъ, заслуживаетъ вниманія теплая и красивая *Еврейская пѣсня*; разсказъ *Пирушка*, съ красивой, величавой, чисто русской музыкой и *Царь Саулъ*, не лишенный блеска, силы и, въ то же время, сердечности.

Полемическіе романсы и *Дѣтская* стоятъ особнякомъ; ими закончу настоящій этюдъ о романсахъ Мусоргскаго.

Въ то время, въ концѣ шестидесятыхъ годовъ, новая русская школа едва возникала и подвергалась страшному гоненію; вся критика, съ рѣдкимъ единодушіемъ, старалась задушить ее въ зародышѣ. Я отстаивалъ ее, насколько могъ, въ Коршевскихъ *Петербургскихъ Вѣдомостяхъ*, а Мусоргскій задумалъ звуками полемизировать съ ея противниками и изобразить нѣкоторыхъ изъ нихъ въ каррикатурѣ. Явился совершенно новый родъ

звуковой пародіи, сатиры, звукового памфлета. Могутъ сказать, что это родъ, недостойный музыки. Отчего же? Всякій родъ хорошъ, лишь бы онъ былъ художественно выполненъ. Но вѣрно и то, что не всякому дано быть талантливымъ каррикатуристомъ, и что едва ли этотъ родъ найдетъ себѣ подражателей. А Мусоргскому за *Классика* и за *Раекъ* великое спасибо: не мало добраго смѣха доставили они въ свое время, могутъ этотъ добрый смѣхъ вызвать и теперь; а въ *Райкѣ* такъ и хорошей музыки довольно.

Классикъ написанъ „по поводу нѣкоторыхъ статеекъ г-на Фаминцына", совершенно въ настоящее время забытаго музыкальнаго критика—ученаго, благонамѣреннаго, приличнаго, но съ очень тѣснымъ, ограниченнымъ кругозоромъ. *Классикъ* написанъ въ 1867 г., изданъ въ 1870 г. Это—остроумная насмѣшка надъ классическимъ педантизмомъ въ музыкѣ. Въ началѣ и концѣ классикъ излагаетъ свою professin de foi: онъ „простъ, ясенъ, скро-

менъ", и излагаетъ это въ звукахъ столь же простыхъ, ясныхъ, скромныхъ, напоминающихъ общія мѣста изъ произведеній Моцартовой эпохи. Въ серединѣ, не менѣе удачно переданъ ужасъ, охватившій классика, при видѣ современнаго музыкальнаго движенія, неотразимую силу котораго онъ сознаетъ. Забавно также безмѣрно скромное окончаніе *Классика*: три раза повторяется неполное трезвучіе (безъ квинты).

Раёкъ по своимъ размѣрамъ, содержанію и музыкальнымъ достоинствамъ несравненно выше *Классика*. Онъ сочиненъ въ 1869 г., изданъ въ 1871 г. и направленъ противъ четырехъ музыкальныхъ дѣятелей тогдашняго времени. Сначала раешникъ, съ разными прибаутками, зазываетъ публику поглядѣть и полюбоваться „на великихъ на господъ, музыкальныхъ воеводъ". Музыка этого вступленія чисто-народнаго характера, весела, бойка и свободно льется красивымъ потокомъ. Послѣ возгласа „показываютъ!" является

первый изъ „музыкальныхъ воеводъ“.— тогдашній директоръ консерваторіи, Заремба, теоретикъ-мистикъ. Онъ „учитъ, что минорный тонъ—грѣхъ прародительскій, а что мажорный тонъ—грѣха искупленіе“. Этотъ туманный педагогъ очерченъ темой Генделя, сдѣланной классически плавно, консерваторски аккуратно, скромно, тупо и деревянно. За нимъ „бѣжитъ въ припрыжку Ѳиѳъ вѣчно юный“ (Ѳеофилъ Толстой, писавшій, подъ псевдонимомъ Ростислава, водянистые фельетоны, проникнутые наивностью и дилетантизмомъ; отчаянный италіаноманъ и поклонникъ Патти). Онъ обращается къ Патти съ рѣчью, въ которой, среди необузданныхъ восторговъ, раздаются жалобы на бѣлокурый парикъ, надѣтый однажды артисткой въ *Фаустѣ* (у Ростислава былъ дѣйствительно музыкальный фельетонъ, посвященный парику г-жи Патти). Музыкальная характеристика Ѳиѳа великолѣпна: въ ней сказывается безсиліе въ соединеніи съ неумѣстной и безтолковой сует-

ливостью. Рѣчь Ѳиѳа не менѣе удачна: это пошлѣйшій бравурный вальсъ съ фіоритурами, трелями, ферматами, съ нелѣпымъ повтореніемъ не только словъ, но и слоговъ, съ избитѣйшимъ заключеніемъ и главное, замѣчательно глупый. Далѣе „плетется шагъ за шагомъ тяжко раненый младенецъ", тотъ же г. Фаминцынъ, прославившійся тогда своимъ процессомъ съ г. Стасовымъ, по поводу статьи послѣдняго „Музыкальные лгуны", въ которой усмотрѣлъ для себя нѣчто оскорбительное. Онъ вспоминаетъ о прошломъ, когда стыдливымъ лепетомъ обольщалъ сердца. Но то время миновало; онъ почуялъ неумѣстную бодрость, вступилъ съ врагомъ въ бой и погибъ. Тема воспоминаній заимствована изъ музыки самого г. Фаминцына, тема дѣйствительно „дѣтски стыдливая". Остальное жалостно до нельзя, съ траурнымъ похороннымъ оттѣнкомъ въ концѣ. Но вотъ, раздаются трубныя фанфары и является „титанъ" (Сѣровъ, съ его высокомѣрнымъ предисло-

віемъ къ либретто *Рогнѣды*, съ его желаніемъ, во что бы то ни стало, играть въ нашемъ музыкальномъ мірѣ первенствующую роль). „Онъ мчится, несется, рветъ, мечетъ, злится, грозитъ“ (это превосходно сдѣлано на темѣ дураковой пѣсни изъ *Рогнѣды* — „ты мнѣ, женка, не перечь“, варьированной остроумно, разнообразно и забавно). „Вотъ вскипѣлъ“ (пассажи изъ *Юдиѳи*) „и пошелъ къ воеводамъ удалымъ, къ нимъ въ компанію попалъ“ (тема хора изъ *Рогнѣды* — „смерть ему“ неумѣстно плясового характера), „съ яростью на нихъ напалъ и жестоко оттрепалъ“ (тема пѣсни дурака—„за моремъ за синимъ“, гармонизованная à la Мейерберъ уменьшенными септаккордами, бѣшено-свирѣпо до нелѣпаго). „Но грянулъ громъ“, явилась Евтерпа и воеводы „запѣли гимнъ молебный: о прекрасная Евтерпа“ и т. д. Въ этомъ заключеніи бушеваніе стихій изображено съ напыщеннымъ мракомъ, явленіи музы замѣчательно красиво, а гимнъ воеводъ опять сдѣланъ

на тему „ты мнѣ, женка, не перечь“, только съ аккомпаниментомъ, какъ въ гимнѣ въ *Пророкѣ* Мейербера.

Раёкъ—музыкальная сатира яркая, ѣдкая и талантливая, сильная въ цѣломъ, интересная въ деталяхъ. Мусоргскій ловко подмѣчаетъ слабыя стороны своихъ противниковъ и ловко ихъ осмѣиваетъ, пародируетъ ихъ музыку, сохраняя постоянно полное приличіе и порядочность тона. Кромѣ силы и ѣдкости, *Раёкъ* кипитъ жизнью, веселостью и, хорошо исполненный, возбуждаетъ неудержимый хохотъ (какъ, бывало, неподражаемо его пѣвалъ самъ Мусоргскій!). Въ настоящую минуту *Раёкъ* утратилъ свое полемическое значеніе. Но онъ на долго сохранитъ свое значеніе музыкальное; это совершенно особнякомъ стоящее, безконечно оригинальное произведеніе, въ которомъ яркій, свѣжій талантъ проявляется съ замѣчательной силой.

Дѣтская состоитъ изъ семи нумеровъ, изъ которыхъ два послѣднихъ посмерт-

ные. Въ каждомъ изъ нихъ Мусоргскій изображаетъ какой-нибудь эпизодъ изъ дѣтской жизни, вкладывая рѣчь въ уста ребенка. Задача эта выполнена такъ удачно и талантливо, что трудно словами передать всю жизненную правду этихъ звуковъ, то наивныхъ, то капризныхъ, то испуганныхъ, то удивленныхъ, но всегда свѣжихъ и своеобразныхъ. Сверхъ того, образность аккомпанимента, гармоническая красивость, совершенство декламаціи, богатое музыкальное содержаніе, довершаютъ очарованіе и дѣлаютъ изъ *Дѣтской* единственный въ своемъ родѣ chef d'oeuvre. Правда, у Шумана тоже есть прелестныя *Дѣтскія сцены*; но онѣ написаны для одного фортепіано, съ общей только программой и проникнуты Шумановскою индивидуальностью; это не дѣти, а онъ самъ—Шуманъ, разсказываетъ намъ про дѣтей. У Мусоргскаго наоборотъ: программа самая точная, дѣтскія личности очерчены мастерски, авторъ стушевывается, дѣти сами высказываются.

Къ тому же нигдѣ, быть можетъ, оригинальность мелодическихъ рисунковъ, красивая новизна гармонизаціи и совершенство декламаціи, живо напоминающей рѣзко измѣняющуюся интонацію дѣтскаго не сформированнаго голоса, не достигали у Мусоргскаго такой высокой степени, какъ въ *Дѣтской.*

Въ № 1, *Съ няней*, ребенокъ проситъ разсказать сказку „про буку страшнаго", а потомъ „про княгиню съ князем". Въ этой прелестной картинкѣ контрастъ между изображеніемъ буки и княжеской четы самый удачный; законченность и обработка всѣхъ подробностей—рѣдкія; ритмъ капризный и вмѣстѣ съ тѣмъ естественный; бездна граціи и юмора. № 2, *Въ углу*, не менѣе удаченъ. Няня находитъ размотанный клубокъ, спущенныя петли и ставитъ мальчика Мишеньку въ уголъ. А Мишенька увѣряетъ, что все это сдѣлалъ котеночекъ, что его обижаютъ напрасно, что онъ „больше не будетъ любить свою нянюшку, вотъ что!"

Въ этой картинкѣ художественно изображена ворчливая рѣчь нянюшки и жалобный голосокъ Мишеньки, раздающійся сначала какъ бы сквозь тихое всхлипываніе, потомъ начинающій сердиться на нянюшку, а все-таки кончающій мягко и тепло. № 3, *Жукъ*,—слабѣе. Его музыка нѣсколько длинна и однообразна, несмотря на всю живость и веселость, которыми она проникнута. № 4, *Съ куклой*,—очарователенъ. Ребенокъ-дѣвочка укладываетъ куклу спать и поетъ надъ ней колыбельную пѣсенку. Въ итогѣ — милая, красивая, граціозная вещица, полная свѣжести, теплоты и дѣтской наивности. Въ № 5, *На сонъ грядущій*, ребенокъ молится передъ сномъ за своихъ родителей, за бабушку, за дядей, за тетей, за разныхъ Филекъ, Васекъ (очевидно дворовыхъ) и, наконецъ, путается. Няня ему подсказываетъ: „Господи, помилуй и меня грѣшнаго", и дитя послушно повторяетъ эти слова, переспрашивая въ концѣ: „такъ, что ли, нянюшка?" Музыка этой картинки

сначала спокойная, дѣтски-серьезная, сердечная, особенно когда рѣчь идетъ о „бабушкѣ добренькой“, дѣлается безпокойной, торопливой и суетливой, когда начинается безконечный переченъ дядей и тетей. Няня заканчиваетъ молитву опять спокойной, простой фразой, которую ребенокъ повторяетъ полутономъ ниже, и отъ этой счастливой модуляціи слушателя охватываетъ теплотой безгрѣшнаго, свѣтлаго дѣтскаго міра, чуждаго лжи и лицемѣрія. Посмертные нумера *Дѣтской* — *Поѣздка на палочкѣ* и *Котъ Матросъ* носятъ тотъ же характеръ, но значительно слабѣе въ музыкальномъ отношеніи, особенно *Котъ Матросъ*. Въ *Поѣздкѣ на палочкѣ* основная тема умѣстно шаловлива и прекрасно звучитъ на фортепіано.

Музыка *Дѣтской* рѣзко отличается отъ обычной обще-романсной музыки, поэтому исполнять ее не легко. Она требуетъ отъ пѣвца тонко выработаннаго декламаціоннаго стиля, а отъ аккомпа-

ніатора особенной чуткости. Но при хорошемъ исполненіи *Дѣтская* производитъ удивительное, какое-то особенное впечатлѣніе, подобнаго которому мы никогда не испытывали при исполненіи всякой другой музыки: — до такой степени *Дѣтская* произведеніе новое и своеобразное.

Я остановился на Мусоргскомъ дольше, чѣмъ на другихъ нашихъ романсныхъ композиторахъ, потому что того требовала его оригинальная личность, его крупныя достоинства и не менѣе крупные недостатки. Конечно жаль, что онъ написалъ *Безъ солнца*, или что оно было напечатано; конечно обидно, что многія его вещи испорчены преувеличеніями, разными вычурами и техническими недочетами. Но выборомъ своихъ темъ онъ расширилъ область романса, а въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ (*Дѣтская*, *Забытый*, *Сиротка*, *По грибы* и проч.) представилъ художественные образцы романсовъ, глубокіе и новые по замыслу, без-

упречные по выполненію и сильные музыкальной правдой. Быть можетъ, нѣкоторые изъ романсовъ Мусоргскаго, вслѣдствіе экстренности ихъ задачъ, ихъ глубокаго трагизма и реализма не окажутся пригодными для публичнаго исполненія на концертныхъ эстрадахъ, но, во всякомъ случаѣ, они достойны не только вниманія, но и серьезнаго изученія.



П. И. ЧАЙКОВСКІЙ.

(1840 — 1893).

Чайковскій нашелъ почву романсовъ разносторонне и превосходно разработанной и подготовленной своими предшественниками и сверстниками, но этой подготовкой не воспользовался, и потому, если многіе его романсы прелестны какъ „музыка“, то весьма немногіе безупречны какъ „романсы“. Онъ не признавалъ равноправности текста съ музыкой, онъ относился къ нему свысока, обходился съ нимъ безцеремонно; можно полагать, что онъ считалъ его въ вокальной музыкѣ лишь необходимымъ зломъ, стѣсняющимъ композитора.

Въ его сборникѣ 16-ти пѣсенъ для дѣтей находимъ слѣдующее примѣчаніе

„Ради требованій музыкальной формы я позволилъ себѣ въ нѣкоторыхъ изъ стихотвореній А. Н. Плещеева (у котораго почти исключительно заимствованы тексты для дѣтскихъ пѣсенъ), сокращенія и даже перестановки словъ. Прошу многоуважаемаго поэта простить эти, впрочемъ очень немногочисленныя, искаженія его превосходныхъ пьесъ".

Сначала замѣчу, что „перестановка словъ" никакого вліянія на музыкальную форму оказать не можетъ; она можетъ только повліять на ритмъ данной фразы. А затѣмъ, приведенное примѣчаніе доказываетъ, что Чайковскій не считалъ необходимымъ примѣнять къ существующему тексту ненаписанную еще музыку, а напротивъ того, желалъ примѣнять во что-бы то ни стало текстъ къ заранѣе задуманной музыкѣ, то-есть—причину къ послѣдствію. Сдѣлаю прозаическое сравненіе. Вамъ необходимъ сюртукъ, — вы идете къ портному. Онъ вамъ выноситъ готовый сюртукъ. Сюртукъ сшитъ пре-

восходно, но вамъ не впору. И портной, вмѣсто того чтобы передѣлать сюртукъ, или сшить новый „по мѣркѣ", предлагаетъ, — извинившись впрочемъ предварительно, — слегка обрѣзать вамъ ноги и надставить плечи, вообще васъ нѣсколько „исказить". Подобное отношеніе портного къ своему кліенту вы назовете нелѣпымъ. А не забудьте, что поэтъ тотъ-же кліентъ музыканта, что нельзя „искажать" текстъ ради музыки, задуманной внѣ текста, что ее необходимо писать „по мѣркѣ".

Въ вокальной музыкѣ музыкальныя формы внѣ текста не существуютъ; онѣ къ нему примѣняются, онѣ вызываются формами текста, а такъ-какъ послѣднія безконечно разнообразны, то отсюда проистекаетъ и разнообразіе музыкально-вокальныхъ формъ, составляющее особенную прелесть вокальной музыки. Чайковскій высказывалъ здѣсь или непониманіе, или нежеланіе понимать такія несомнѣнныя истины. Послѣднее правдо-

подобнѣе: онъ ихъ не хотѣлъ понимать, сознавая, что его талантъ не обладаетъ гибкостью, требуемой для настоящей вокальной музыки. И дѣйствительно, Чайковскій прежде всего симфонистъ, гораздо менѣе вокальный композиторъ.

Далѣе, судя по поэтамъ и текстамъ, которые Чайковскій выбиралъ для своихъ романсовъ, можно предположить, что онъ придерживался теоріи плохихъ текстовъ, потому-что существуетъ на свѣтѣ и такая теорія. Она дѣлаетъ честь добропорядочности гг. теоретиковъ, ибо лучше „искажать“ сомнительные стихи сомнительныхъ авторовъ, чѣмъ художественныя произведенія великихъ поэтовъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ она доказываетъ и совершенно ложный взглядъ на вокальную музыку. Если-бы текстъ самъ по себѣ не имѣлъ значенія и былъ необходимъ лишь для удобнаго издаванія звуковъ, то логически можно было-бы довольствоваться сольфеджированіемъ, или простыми „Tra-la-la“. Какую-бы свободу дало компози-

тору это радикальное рѣшеніе въ выборѣ абсолютныхъ музыкальныхъ формъ! Что-же касается настроенія, то можно было-бы сольфеджировать весело, печально, трагически, комически и т. д.

Дѣло въ томъ, что поэзія и музыка— двѣ силы, пополняющія другъ друга и мощь которыхъ удваивается отъ ихъ единенія. Къ этому единенію и долженъ стремиться вокальный композиторъ; бережно, съ любовью обязанъ онъ обходиться съ текстомъ, не насиловать, не искажать художественную форму стихотворенія, напротивъ того,—сохранять ее во всей ея неприкосновенной чистотѣ. Это не легко, это требуетъ особенной гибкости таланта, особенной техники;— и ошибаются тѣ, которые полагаютъ, что легче писать хорошую вокальную, чѣмъ симфоническую музыку. Зато при удачно достигнутомъ результатѣ, ничто не сравнится съ силою впечатлѣнія, произведеннаго совокупнымъ дѣйствіемъ поэзіи и музыки на тѣхъ, кто умѣетъ слу-

шать музыку съ текстомъ. Такихъ еще немного, и образовать такихъ слушателей составляетъ одну изъ благороднѣйшихъ задачъ романсной музыки.

Вотъ этого-то Чайковскій и не хотѣлъ понимать. Онъ не признавалъ равноправности поэзіи съ музыкой, онъ относился къ тексту съ деспотическимъ высокомѣріемъ. А такъ-какъ свысока третировать истинно великихъ поэтовъ было все-таки какъ-то неловко, то ихъ имена рѣдко встрѣчаются въ романсахъ Чайковскаго. Онъ написалъ только по одному романсу на слова Пушкина, Лермонтова и Некрасова. Зато онъ охотно культивировалъ гг. Ратгауза, Грекова, Сурикова, Растопчину... Изъ всѣхъ французскихъ поэтовъ онъ выбралъ Turquety и Paul Collin. Мало того, онъ писалъ и на прозу, очевидно подгоняемую подъ готовую музыку, на прозу, подъ часъ весьма сомнительнаго достоинства. Заручившись текстами, не имѣющими художественнаго значенія, Чайковскій обращается съ ними

безъ церемоній, переставляетъ, пропускаетъ, повторяетъ слова, повторяетъ стихи, части стиховъ, и даже подбавляетъ слова отъ себя. Вотъ какъ онъ оканчиваетъ свой романсъ „Забыть такъ скоро“: „Забыть любовь, забыть мечты, забыть тѣ клятвы, помнишь ты“ (FF на высочайшихъ нотахъ), „помнишь ты, помнишь ты? Въ ночную пасмурную пору, въ ночную пасмурную пору, забыть такъ скоро, такъ скоро“ — и въ довершеніе добавляетъ отъ себя: „Боже мой!“ Вотъ ужь именно—„Боже мой!“—съ отчаяніемъ повторитъ за Чайковскимъ слушатель, чуткій къ художественному значенію текста. Такъ поступилъ Чайковскій съ поэтомъ Апухтинымъ; но не лучше онъ поступилъ съ Лермонтовымъ и Некрасовымъ. Вотъ какъ онъ начинаетъ „Любовь мертвеца“: „Пускай холодною землею засыпанъ я! О, другъ, всегда, всегда, вездѣ съ тобою душа моя, душа моя всегда, вездѣ съ тобою!“ Вмѣсто прекрасныхъ стиховъ получается скверная проза. Въ

„Прости“ встрѣчаемъ: „Не помни ревности, ревности угрозъ“, а также: „Благослови и не забудь, и не забудь, не забудь“ (причемъ въ теноровомъ романсѣ онъ ставитъ ff на нижнемъ C, то-есть хочетъ, чтобы шестилѣтній ребенокъ поднялъ шестипудовую гирю). Ни одинъ изъ русскихъ композиторовъ не относился такъ неряшливо къ тексту, какъ Чайковскій. Но это еще не все. Не довольствуясь повтореніемъ словъ, онъ нерѣдко въ концѣ романса возвращается къ первой строфѣ и повторяетъ ее. Это онъ примѣнилъ и къ извѣстному стихотворенію Мицкевича „Моя баловница“, и вышло, что онъ хочетъ свою возлюбленную сначала „все слушать“, потомъ „цѣловать“, а въ заключеніе опять только „слушать“, что для возлюбленной должно быть очень обидно. Впрочемъ, описанная странность романса была своевременно замѣчена въ печати, и въ послѣднемъ изданіи романсовъ Чайковскаго я нашолъ „Мою баловницу“ пе-

редѣланной и безъ указаннаго фатальнаго повторенія.

Слоговыя ударенія въ романсахъ Чайковскаго распредѣлены правильно. Исключенія въ этомъ отношеніи рѣдки. Одно изъ нихъ довольно забавно. Въ романсѣ „Али мать меня рожала“ (слова Мицкевича—слѣдовательно, мазурка) выходитъ, что мать рожала не „на гóре“, а „на горѣ“. Декламація и фразировка менѣе удовлетворительны; музыкальные знаки препинанія соблюдены плохо; часто фразы прерываются совершенно ненужными паузами. Примѣры; въ романсѣ „Ни слова, о другъ мой, ни вздоха“, въ послѣднемъ словѣ, на слогѣ „вздо“, Чайковскій дѣлаетъ странную трехнотную фигуру, и выходитъ „ни вздо-о-о-ха“. Въ романсѣ „И больно и сладко„ находимъ: „Душа, проклиная... (пауза,—авторъ какъ-бы соображаетъ, что проклинать) оковы“. Превосходный по музыкѣ романсъ „Нѣтъ, только тотъ, кто зналъ“, даже въ исправленномъ видѣ, почти сплошь представ-

ляетъ образецъ насильственной музыкальной фразировки, наперекоръ тексту (начиная со второго четверостишія „Гляжу я вдаль нѣтъ силъ“, безъ музыкальной запятой). Въ романсѣ „Нѣтъ, никогда не назову“, послѣ словъ: „я муки пламенной любви отъ ней скрываю“, находимъ двоеточіе, выраженное паузой въ два слишкомъ такта, послѣ которой, наконецъ-то, наступаетъ продолженіе: „онѣ несносны“. Въ этомъ романсѣ странно и то, что, имѣя полную возможность написать его на прелестный французскій текстъ Мюссэ, Чайковскій предпочелъ сомнительный русскій переводъ Грекова. Въ дуэтѣ „Вечеръ“ послѣ каждой фразы въ два такта слѣдуютъ паузы въ два такта и т. д.

И все это происходитъ отъ пренебрежительнаго отношенія къ тексту, а не отъ неспособности Чайковскаго къ хорошей декламаціи и фразировкѣ, потому, что у него есть романсы или безусловно, или въ значительной степени, удовлетворительные въ этомъ отношеніи: „Онъ

такъ меня любилъ", „То было раннею весной", „Средь шумнаго бала" и пр. Должно, впрочемъ, замѣтить, что въ хорошо декламированныхъ романсахъ Чайковскаго сквозь его индивидуальный талантъ слегка просвѣчиваетъ Даргомыжскій.

Какъ на недостатки формы романсовъ Чайковскаго, укажу еще на длинныя ритурнели среди романсовъ („Колыбельная пѣсня") и еще болѣе длинныя фортепіанныя заключенія, разростающіяся часто чуть не на цѣлую страницу: „На землю сумракъ палъ", „День-ли царитъ", дуэтъ „Слезы". Даже въ дѣтской „Весенней пѣснѣ" фортепіанное заключеніе занимаетъ всю страницу. Эти маленькія симфоніи портятъ соразмѣрность романсовъ; онѣ не нужны, ибо пѣвецъ, главное дѣйствующее лицо въ романсахъ, уже замолкъ, высказалъ все, что хотѣлъ выразить поэтъ, иллюстрированный музыкантомъ. Только въ самыхъ рѣдкихъ, самыхъ исключительныхъ случаяхъ онѣ

могутъ дополнить неопредѣленную недосказанность текста. Наконецъ, эти фортепіанныя заключенія безъ нужды удлинняютъ романсы. Но дѣло въ томъ, что Чайковскій не умѣлъ быть сжатымъ, лаконическимъ, не умѣлъ писать коротко. Его романсы болѣе похожи на аріи, чѣмъ на романсы. Неразборчивый въ выборѣ музыкальныхъ идей, онъ, однако, съ трудомъ съ ними разставался и всячески развивалъ ихъ, а чаще только повторялъ или варьировалъ съ рутинной опытностью очень крупнаго техника. Несоразмѣрное количество музыки сравнительно съ текстомъ составляетъ чуть-ли не самую характерную черту романсовъ Чайковскаго, и имѣетъ своимъ послѣдствіемъ ихъ длину и большинство вышеприведенныхъ недостатковъ.

Все сказанное относится къ первымъ 89 романсамъ Чайковскаго (всѣхъ романсовъ у него 107). Въ opus'ѣ 63-мъ шесть романсовъ на тексты К* Р* — съ нимъ произошолъ точно волшебный перево-

ротъ. Онъ сталъ со вниманіемъ относиться къ тексту, пересталъ повторять слова и стихи, отказался отъ длинныхъ фортепіанныхъ заключеній, сталъ музыкальныя формы сообразовать съ формами поэзіи,—получились нетолько романсы съ болѣе или менѣе талантливой музыкой, получились вполнѣ удачные романсы. Того, чего не могли достигнуть Лермонтовъ и Некрасовъ,—достигъ К* Р*. Къ сожалѣнію, въ послѣдующихъ, послѣднихъ 12-ти романсахъ, Чайковскій не удержалъ себя на этомъ пути. Они у него по формѣ лучше предыдущихъ, но въ нѣкоторыхъ изъ нихъ онъ возвращается къ своимъ прежнимъ промахамъ, къ своему прежнему пренебрежительному отношенію къ тексту. Такъ-что opus 63-й представляетъ оазисъ въ романсномъ дѣлѣ Чайковскаго.

Приведу еще одно вѣское доказательство его полнаго невниманія къ тексту: его музыка не всегда воспроизводитъ настроеніе словъ. Въ пѣснѣ для дѣтей

„Бабушка и внучекъ“ мальчикъ просится идти въ школу въ minorѣ („Сумку ты купи да въ школу покажи-ка мнѣ дорогу“). Этотъ миноръ еще можно объяснить психологически тѣмъ, что мальчикъ въ сущности вовсе не желаетъ идти въ школу, а только притворяется. Но чѣмъ-же объяснить въ „Зимнемъ вечерѣ“ минорное выраженіе „возни, пляски, пѣсенъ, хохота, визга и бѣготни“ съ ритурнелью, изображающею нѣчто страшное? Или мажорное изображеніе горькихъ слезъ („Les larmes“)? Исключительно только пренебреженіемъ къ тексту.

Теперь перехожу собственно къ музыкѣ романсовъ Чайковскаго. Раньше всего въ ней поражаетъ однообразно скорбный, печальный, грустный колоритъ, доходящій до слезливости, до болѣзненныхъ всхлипываній (начальная септима въ „Страшной минутѣ“, въ романсахъ— „Ночи безумныя“, „Прости“). Я не имѣлъ терпѣнія сосчитать, сколько у Чайковскаго романсовъ написано въ минорѣ и

сколько въ мажорѣ. Но еслибы кто занялся этимъ статистическимъ изслѣдованіемъ, то я полагаю, что численный перевѣсъ оказался-бы на сторонѣ минорныхъ романсовъ, что уже совершенно ненормально и доказываетъ болѣзненность творчества композитора. Настроеніе спокойное, ясное, если и не радостное, господствуетъ въ жизни. Оно-же господствуетъ и въ произведеніяхъ большинства композиторовъ, тѣмъ болѣе, что мажоръ разнообразнѣе минора, не такъ надоѣдливъ, не такъ раздражительно дѣйствуетъ на нервы. Впрочемъ, тоскливая минорность отражается не только на романсной, но и на всей музыкѣ Чайковскаго. — Эта тоскливость усугубляется еще частымъ повтореніемъ тѣхъ-же фразъ. Въ романсѣ „Отчего?“ находимъ ту-же самую трехнотную фразу повторенною шесть разъ къ ряду („Отчего я и самъ все грустнѣй?“). Въ романсѣ „Вчерашняя ночь“ находимъ ту-же фразу повторенною 13 разъ съ незначительными измѣ-

неніями, а въ романсѣ „Усни, печальный другъ“—повторенною 23 раза. Подобныя безпощадно назойливыя повторенія производятъ угнетающее впечатлѣніе. Почти такое-же угнетающее впечатлѣніе производитъ и упорство въ сохраненіи того-же ритма коротенькихъ фразъ; и чѣмъ этотъ повторяющійся безъ счету ритмъ рѣзче—тѣмъ хуже („Кабы знала я“).

Рубинштейнъ и Чайковскій, въ противоположность другимъ русскимъ композиторамъ, писали очень много. Они сочиняли ежедневно опредѣленное число часовъ, какъ ходятъ чиновники на службу и профессора на лекціи. Это выработало у нихъ превосходную технику, но вмѣстѣ съ тѣмъ и извѣстные рутинные пріемы, свойственные каждому изъ нихъ, часто проявляющіеся въ ихъ произведеніяхъ. Отмѣчаю особенно выдѣляющіеся рутинные пріемы въ романсахъ Чайковскаго. 1) Имитаціи: вслѣдъ за вокальной фразой является подобная-же фраза въ акомпаниментѣ. Часто имитаціи увеличиваютъ

красоту музыки, усиливаютъ ея интересъ, но при злоупотребленіи ими, какъ у Чайковскаго, онѣ дѣлаютъ музыку тяжеловѣсной, затемняютъ голосъ, затрудняютъ декламацію. 2) Секвенціи (въ „Кабы знала я, кабы вѣдала“ пять повышающихся секвенцій). 3) Понижающійся ходъ басовъ, на которомъ Чайковскій охотно строитъ свои мелодіи („Примиреніе“, „Какъ надъ горячею золой“, „Онъ такъ меня любилъ“); пріемъ этотъ даетъ легкую возможность опытному, сильному гармонисту, импровизировать сколько угодно мелодій рутинныхъ, но не пошлыхъ.

Музыка романсовъ Чайковскаго написана легко, свободно, рукою опытнаго мастера. Однако изрѣдка желаніе сочинять во что-бы то ни стало приводитъ его творчество къ работѣ насильственной, тяжеловѣсной, неестественной, особенно въ романсахъ болѣе позднихъ, но предшествующихъ opus'у 63-му. Подчасъ замѣтно желаніе пооригинальничать, вродѣ, напримѣръ, безпричиннаго окон-

чанія въ другой тональности („За окномъ въ тѣни мелькаетъ"). — Чайковскій — талантливый мелодистъ, и когда его осѣняло вдохновеніе, его мелодіи отличались красивостью, теплотой, привлекательною симпатичностью, искреннимъ, хотя нѣсколько болѣзненнымъ чувствомъ. Какъ на особенности склада его мелодій, укажу на широкіе интервалы отъ квинты („Отъ чего?") до септимы („Нѣтъ, только тотъ, кто зналъ") среди вообще діатоническаго теченія мысли и на частое повтореніе фразъ,—вторыхъ колѣнъ, пожалуй, чаще, чѣмъ первыхъ. Любитъ онъ также трехтактные періоды, дополняемые ритурнелями. Мелодіи его пѣвучи, благодарно написаны для голоса. Оканчиваются его романсы всегда ловко подведенными эффектами, иногда съ нѣсколько безвкуснымъ разсчетомъ на высокія ноты.

Чайковскій—превосходный гармонистъ. Быть можетъ, онъ не такъ изященъ, какъ г. Римскій-Корсаковъ, не такъ новъ, какъ, Бородинъ, не такъ смѣлъ, какъ

Мусоргскій, но его гармонизація всегда красива, часто интересна. То-же самое нужно сказать и о его аккомпаниментахъ, не имѣющихъ впрочемъ самостоятельнаго значенія, какъ въ „Пѣснѣ золотой рыбки“ г. Балакирева, и подчасъ слишкомъ сложныхъ, грузныхъ и трудныхъ.

По характеру музыки романсы Чайковскаго однообразны,—однообразнѣе романсовъ всѣхъ другихъ крупныхъ русскихъ композиторовъ. Есть у него нѣсколько романсовъ съ русскимъ народнымъ колоритомъ: „Колыбельная“, „Кабы знала я“, съ фіоритурами и съ фортепіаннымъ заключеніемъ, безпричинно имитирующимъ табакерочную музыку; „Я-ли въ полѣ“—тоже съ фіоритурами à la russe и съ шестью ферматами на шести нотахъ подрядъ и проч. Есть одинъ испанскій романсъ — „Серенада Донъ-Жуана“, два польскихъ романса — разумѣется, мазурки, довольно, впрочемъ, безцвѣтныя. Есть нѣсколько романсовъ

граціозныхъ, со свѣтлымъ настроеніемъ. Но подавляющее большинство романсовъ Чайковскаго отличается скорбнымъ, печальнымъ, унылымъ лиризмомъ.

Теперь остановимся на лучшихъ въ музыкальномъ отношеніи романсахъ Чайковскаго. Ихъ не мало, а придется о нихъ сказать не особенно много, вслѣдствіе ихъ однообразія. Въ самомъ дѣлѣ, при оцѣнкѣ музыкальныхъ произведеній, чтобы дать понятіе о производимомъ ими впечатлѣніи, приходится прибѣгать къ довольно ограниченному числу эпитетовъ. Разъ разбираемыя произведенія однообразны, то пришлось-бы тѣ-же самые эпитеты повторять безъ счету, что было-бы несносно. Поэтому буду группировать романсы Чайковскаго и примѣнять извѣстную характеристику къ цѣлой ихъ группѣ.

Разрядъ романсовъ Чайковскаго съ милой, симпатичной музыкой. Сюда относятся: „Колыбельная пѣсня“ — первый и одинъ изъ самыхъ лучшихъ романсовъ Чайковскаго, замѣчательно красивый, при-

влекательный, полный теплаго, искренняго чувства, съ изящнымъ аккомпаниментомъ (длинная фортепіанная ритурнель среди романса расхолаживаетъ его обаятельное впечатлѣніе, но эта ритурнель обыкновенно пропускается гг. аккомпаньяторами); „Слеза дрожитъ“; „Нѣтъ, только тотъ, кто зналъ“ съ широкой, пѣвучей кантиленой; „Не отходи отъ меня“ — милый въ своей искренней простотѣ (средняя его часть значительно слабѣе); „Серенада Донъ-Жуана“ съ характерными ритурнелями, не лишенная самоувѣреннаго увлеченія; „То было раннею весной“—одно изъ симпатичнѣйшихъ вдохновеній Чайковскаго, прелестный по музыкѣ и прекрасно сдѣланный; такого-же точно характера романсъ „Средь шумнаго бала“, но менѣе высокаго музыкальнаго достоинства; „Горними тихо летѣла“—красивый въ своемъ полурелигіозномъ спокойствіи, съ прелестными штрихами въ аккомпаниментѣ; задумчиво пріятный „На землю сумракъ палъ“;

„Усни"—съ оригинальнымъ поворотомъ мелодическихъ фразъ и эффектнымъ поэтическимъ окончаніемъ.

Образчиками страсти горячей, но вмѣстѣ съ тѣмъ нѣсколько изысканной и болѣзненной, могутъ служить романсы „Страшная минута" и „День-ли царитъ"; въ первомъ—страсть злосчастная, во-второмъ—страсть благополучная и весьма настойчивая („Все о тебѣ, все о тебѣ, все, все, все, все о тебѣ"). Второй романсъ отличается еще длиннымъ фортепіаннымъ вступленіемъ и заключеніемъ, въ которомъ Чайковскій безъ резона забирается въ отдаленныя гармоническія дебри. Иногда выраженіе страсти доходитъ у Чайковскаго до искусственнаго, насильственнаго извращенія, какъ наприм., въ романсѣ „Прости".

Романсъ „На нивы жолтыя" обрашаетъ на себя вниманіе глубиною мысли (что не часто бываетъ у Чайковскаго), и глубиною чувства, выраженнаго нѣсколько мелодраматически, а „Новогреческая пѣ-

сня"—великолѣпной средне-вѣковой темой „Dies irae", которая послужила основаніемъ романсу и которую Чайковскій обработалъ съ большимъ мастерствомъ, разнообразіемъ и силой, а послѣднее опять-таки бываетъ у него рѣдко. По своей формѣ, колориту и фактурѣ, „Новогреческая пѣсня" стоитъ особнякомъ среди его романсовъ.

Изъ шести дуэтовъ Чайковскаго отмѣчу интересную „Шотландскую балладу" и граціозный дуэтъ „Въ огородѣ, возлѣ броду".

Затѣмъ нужно остановить вниманіе на слѣдующихъ четырехъ сборникахъ Чайковскаго; въ каждомъ изъ нихъ всѣ романсы отличаются извѣстной общей характеристикой.

Op. 54. 16 пѣсенъ для дѣтей. Онѣ проще остальныхъ романсовъ Чайковскаго, особенно ихъ аккомпаниметы; онѣ отличаются искренней и безъискусственной наивностью, многія изъ нихъ проникнуты народнымъ духомъ; и что осо-

бенно пріятно—онѣ какъ-то здоровѣе, въ нихъ меньше слезливой минорности. Изъ нихъ отмѣчу граціозный „Мой садикъ“ съ варіаціоннымъ аккомпаниментомъ; „Легенду“ съ превосходнымъ настроеніемъ и колоритомъ; милую „Весну“, особенно ея начало; еще болѣе милую „Дѣтскую пѣсенку“; „На берегу“ съ остроумною и характерною ритурнелью на одномъ аккордѣ; „Кукушку“ съ юмористическимъ кукованьемъ изъ двухъ нотъ, на фонѣ разнообразныхъ гармонизацій и затѣйливыхъ контрапунктныхъ штриховъ. При всѣхъ достоинствахъ этого сборника, слѣдуетъ, однако, замѣтить, что въ его музыкѣ, особенно въ его крошечныхъ темкахъ, можно было-бы желать болѣе интереса, а то ихъ наивность часто граничитъ съ очень ужь знакомыми общими мѣстами. Даже предназначенный для дѣтей, сборникъ долженъ-бы отличаться болѣе оригинальной изобрѣтательностью.

Op. 60. 12 романсовъ—самый слабый, самый неудачный изъ сборниковъ Чай-

ковскаго. Въ немъ замѣтно утомленіе, отсутствіе вдохновенія, и между тѣмъ желаніе сочинять во что-бы то ни стало, насильственно. Отсюда повторенія сказаннаго раньше, собственныя общія мѣста, рутинные пріемы, неестественныя модуляціи, сугубая слезливость, неудовлетворительность формы и т. д. Среди этихъ романсовъ можно развѣ отмѣтить довольно пріятный „Намъ звѣзды кроткія сіяли".

Op. 63. 6 романсовъ на стихи К*. Р*. Было уже сказано выше, что они рѣзко отличаются отъ всѣхъ остальныхъ совершенствомъ своей формы. Что-же касается ихъ музыки, то она не высокаго качества, не идетъ далѣе пріятной, но подкупаетъ своей искренностью и простотой. Изъ нихъ „Я вамъ не нравлюсь" особенно пріятенъ и типиченъ, съ прелестнымъ неопредѣленнымъ окончаніемъ текста въ A-moll, а ритурнели въ C-dur; „Ужь гасли въ комнатахъ огни" — одно изъ самыхъ счастливыхъ вдохновеній Чай-

ковскаго. Въ его темахъ мало рельефности, но въ его гармонизаціи, въ общемъ колоритѣ, столько чарующей прелести, красоты и поэзіи, что онъ производитъ неотразимо обаятельное впечатлѣніе. Онъ представляетъ извѣстную аналогію, особенно по настроенію, съ „Горними тихо летѣла", но онъ еще очаровательнѣе.

Op. 65. „6 Mélodies" — написанъ на французскіе тексты. По своей простотѣ эти „мелодіи" походятъ на романсы предшествующаго сборника; но по музыкѣ онѣ слабѣе. „Sérénade" не лишена французскаго опереточнаго шика; „Désep-tion"—слабый романсъ и, вдобавокъ, почему-то съ малороссійскимъ оттѣнкомъ; „Les larmes"—въ неумѣстномъ мажорѣ, несмотря на свой раздирательный текстъ; „Rondel" — милый пустячокъ, который можно превосходно сказать.

Op. 73. „6 романсовъ",—представляетъ аналогію съ opus'омъ 60. Эти романсы довольно безхарактерны, безцвѣтны, сѣры.

Среди нихъ отличается свѣжестью и граціей „Закатилось солнце“.

Этой тетрадкой преждевременно прекратилось романсное творчество Чайковскаго.

Сводя во-едино все сказанное о его романсахъ можно придти къ слѣдующимъ выводамъ. Онъ не внесъ въ романсное дѣло ничего новаго, ничего своего, кромѣ своей музыки; онъ поле романсовъ не расширилъ; хорошихъ романсовъ у него мало; романсовъ съ хорошей музыкой у него очень достаточно. Послѣдніе могутъ доставить истинное удовольствіе; только для этого необходимо стараться не слушать текстъ, а гг. исполнителямъ нарочно не отчетливо его произносить. Чайковскій добровольно отказался въ романсахъ отъ могучаго значенія и содѣйствія слова, и потому, несмотря на весь его громадный талантъ, его лучшіе романсы слабѣе лучшихъ романсовъ Глинки, Даргомыжскаго, Балакирева, Бородина, Мусоргскаго и производятъ менѣе сильное

впечатлѣніе на тѣхъ, кто вокальную музыку слушаетъ вмѣстѣ съ текстомъ. А талантливость и симпатичность музыки многихъ его романсовъ, разумѣется, несомнѣнна.



Н. А. РИМСКІЙ-КОРСАКОВЪ.

(род. въ 1844 году).

Т. Римскій-Корсаковъ написалъ пять *) оперъ, много крупныхъ симфоническихъ произведеній и пока только 32 романса. Эта скромная цифра, а также и то, что послѣдній романсъ написанъ уже давно, въ 1883 г., заставляютъ думать, что у него къ романсамъ нѣтъ особеннаго влеченія. Тѣмъ не менѣе, онъ относился къ романсному дѣлу съ полнымъ пониманіемъ и представилъ въ этомъ родѣ музыки, какъ и въ остальныхъ, прекрасные образцы. Выборъ текстовъ у него удачный, онъ за ними обращался,

*) Въ настоящее время онъ оканчиваетъ шестую „Садко".

большею частью, къ крупнымъ поэтамъ. Обходился онъ съ избраннымъ текстомъ внимательно и раціонально. У него музыкальныя формы вызываются формами текста, лишней музыки почти никогда нѣтъ, потому и повторенія словъ, какъ наприм., въ концѣ романса „Когда гляжу тебѣ въ глаза"—большая рѣдкость. Рѣдко у него встрѣчаются и искаженія текста, происходящія отъ перестановки и пропуска словъ. Одно изъ нихъ находимъ въ „картинкѣ" „Ночь": „Старые, мощные дубы, вѣчно зеленыя ели листвою ночи навстрѣчу шумѣли. Тихія воды журчали, образъ ея отражая, сильнѣе пахла трава луговая". Здѣсь г. Р.-Корсаковъ превращаетъ нѣкоторые стихи въ прозу. Это тѣмъ досаднѣе, что стихи Плещеева красивы и сами по себѣ музыкальны.

О правильности удареній въ романсахъ г. Р.-Корсакова нечего и говорить, но фразировка у него не безусловно безупречна. Такъ, въ послѣднемъ своемъ романсѣ „Прости", въ стихахъ „не помни

бурь, не помни слезъ, не помни ревности угрозъ", онъ дѣлаетъ остановку только послѣ „бурь", а слезы соединяетъ непосредственно съ ревностью. Конечно, хорошій исполнитель можетъ сдѣлать этотъ странный промахъ менѣе замѣтнымъ, но, по настоящему, истинно вокальный композиторъ долженъ руководить фразировкой исполнителей, а не ожидать отъ нихъ помощи.

Можно сдѣлать слѣдующую общую характеристику романсовъ г. Р.-Корсакова. Они не длинны, они закончены до мельчайшихъ подробностей; они красивы и отличаются непогрѣшимымъ вкусомъ. Особенно въ нихъ красива гармонизація и орнаментика аккомпаниментовъ, играющія у г. Р.-Корсакова выдающуюся, иногда первенствующую роль и придающія рельефность его мелодическимъ фразамъ, которыя сами по себѣ подчасъ довольно блѣдны. Ни у одного изъ нашихъ романсныхъ композиторовъ музыкальная мысль не является въ такомъ интерес-

номъ и щегольскомъ нарядѣ, какъ у г. Р.-Корсакова; въ этомъ отношеніи его мастерство неподражаемо. Что-же касается мелодическаго содержанія его романсовъ, то оно сводится большею частью къ короткимъ фразамъ, красивымъ, но не отличающимся особенной выразительностью. Еще должно добавить, что красивость г. Р.-Корсакова нѣсколько холоднаго, описательнаго характера, что онъ лишь изрѣдка берется за выраженіе горячихъ чувствъ, страстныхъ порывовъ и передаетъ ихъ съ извѣстной сдержанностью. Теплота и ласковость у него всегда есть, но глубокая страсть встрѣчается въ его музыкѣ не часто.

Романсы г. Р.-Корсакова разнообразны, Къ милымъ лирическимъ романсамъ относятся: „Колыбельная пѣсня“, изъ драмы Мея „Псковитянка“, съ привлекательнымъ русскимъ народнымъ колоритомъ, не грубо реальнымъ, какъ иногда у Мусоргскаго, а художественно облагороженнымъ; „Изъ слезъ моихъ много, малютка“

и „Мой голосъ для тебя“, съ доволь обыкновенными вокальными фразами, съ красивыми аккомпаниментами. Въ пе вомъ изъ нихъ („Изъ слезъ моихъ интереснѣе ритмъ аккомпанимента, второмъ („Мой голосъ“) удачнѣе вокал ныя фразы, причемъ заключеніе слаб и блѣднѣе начала.

Лирическіе романсы съ болѣе страс нымъ выраженіемъ чувства: „Къ мо пѣснѣ“—превосходенъ по фактурѣ (пр рывающіяся задумчивыя фразы въ сер динѣ романса: „давно поблекнули и ра летѣлись грезы; исчезло даже ты люб мое видѣнье!“), прочувствованъ и горяч по выраженію мысли (начало и конец Такимъ-же страстнымъ увлеченіемъ о личается и романсъ „Южная ночь“, съ болѣе широкой кантиленой, и вслѣ ствіе этого, способный произвести бол сильное впечатлѣніе. Къ этой-же кат горіи относится и вакхическій романс „Въ царство розы и вина приди“, пр восходно сдѣланный, съ оригинальным

призывами, съ древне-греческимъ колоритомъ музыки, съ раскатами фортепіано на подобіе арфъ и съ гармонически-красивыми секвенціями вокальныхъ фразъ.

„На холмахъ Грузіи" — прекрасный образчикъ декламаціоннаго романса, написаннаго въ совершенно свободной формѣ. Начинается онъ речитативными фразами, сопровождаемыми эскизнымъ намекомъ аккомпанимента на Арагву и красивыми, синкопированными аккордами. Кончается онъ лирическими фразами съ красивыми гармоническими переливами, въ мягкомъ, нѣсколько неопредѣленномъ настроеніи. (Замѣчаю, что начинаю злоупотреблять словомъ „красиво"; но говоря о музыкѣ г. Римскаго-Корсакова, безъ этого слова обойтись нельзя, такъ-какъ красота составляетъ одну изъ ея главныхъ и общихъ характерныхъ особенностей).

У г. Р.-Корсакова немало романсовъ съ восточнымъ оттѣнкомъ. Восточный романсъ „Плѣнившись розой, соловей"

состоитъ изъ милой, простой темы общаго характера, заключенной между болѣе колоритнымъ фортепіаннымъ вступленіемъ и заключеніемъ, съ восточными завитушками, на постоянной басовой квинтѣ. Также пріятна и „Пѣсня Зулейки“, съ легкимъ лишь намекомъ на восточный колоритъ и родственная по музыкѣ съ предыдущимъ романсомъ. Гораздо рѣзче, опредѣленнѣе по своему колориту и выше по музыкальному достоинству романсъ „Какъ небеса твой взоръ сіяетъ„ и еврейскія пѣсни—„Сплю, но сердце мое чуткое не спитъ“ и „Встань, сойди! Давно денница“. Всѣ три имѣютъ между собою много общаго и по фактурѣ, и по музыкѣ. Всѣ три построены на педали („Сплю, но сердце мое“ — на двухъ); всѣ три съ коротенькими, преимущественно трехнотными, похожими другъ на друга, мелодическими фразами. Эти фразы сообщаютъ всѣмъ тремъ романсамъ извѣстную однотонность, но она не противорѣчитъ характеру восточной

рѣчи, и къ тому-же, г. Р.-Корсаковъ ее разнообразитъ своими гармонизаціями. Въ первомъ изъ этихъ трехъ романсовъ—весьма удачно самое начало, безъ аккомпанимента, во второмъ — середина, нѣсколько другого характера, какъ-бы съ тамбуриномъ (какъ въ „Грузинской пѣснѣ“ г. Балакирева). Лучшій изъ нихъ — „Встань, сойди“, по замѣчательному разнообразію и остроумію гармонизаціи (На той-же постоянной педали „Fis“ г. Р.-Корсаковъ проводитъ насъ черезъ тональности „Fis-moll“, „E-dur, Es-moll и Cis-moll“), и по изумительно тонкимъ, изящнымъ, блестящимъ арабескамъ аккомпанимента въ восточномъ стилѣ, приковывающимъ къ себѣ вниманіе слушателей. Это точно пикантный концертикъ для флейты съ голосомъ obligato.

Но лучшіе романсы г. Р.-Корсакова— описательные, — звуковые пейзажи, если можно такъ выразиться. Въ этомъ дѣлѣ онъ соперниковъ не имѣетъ; въ немъ

онъ сказалъ свое новое слово и расширилъ область романса. „На сѣверномъ голомъ утесѣ“ начинается въ густыхъ басахъ, мрачной, грандіозной фразой; она голо звучитъ на октавѣ верхней педали, только изрѣдка пополняясь аккордами; въ голосѣ простой речитативъ. Это лишь нѣсколько звуковыхъ штриховъ, а картина полная. Она смѣняется другой, прямо противоположнаго характера; на постоянной квинтѣ въ басу, г. Р.-Корсаковъ поручаетъ голосу симпатичныя мелодическія фразы, украшая ихъ восточными арабесками; съ Сѣвера онъ насъ переноситъ на Востокъ, изъ мрака—къ мягкому свѣту; суровое настроеніе смѣняется томительно задумчивымъ. Романсъ кончается начальной безотрадной фразой.— Такой-же характеръ и такой-же полурусскій, полувосточный колоритъ имѣетъ и романсъ „Ночевала тучка золотая“. Онъ тоже превосходенъ, но нѣсколько уступаетъ предыдущему въ яркости колорита.—„Ночь“—благоуханное, поэтиче-

ское произведеніе г. Р.-Корсакова, быть можетъ, его самое свѣжее романсное вдохновеніе, одинъ изъ очаровательнѣйшихъ звуковыхъ пейзажей, имѣющихъ то важное преимущество передъ живописными, что въ нихъ можетъ изображаться не одинъ только, а цѣлый рядъ послѣдовательныхъ моментовъ. Въ немъ все восхитительно: и изображеніе тихой ночи, спускающейся на землю (красивая, безыскусственная фраза, приводящая къ таинственнымъ, оригинальнымъ аккордамъ), и мощныхъ дубовъ (тремоло въ басу и суровые аккорды, расположенные еще ниже), и журчаніе тихихъ водъ (яркая модуляція, тремоло на среднемъ регистрѣ фортепіано, красивые свѣжіе аккорды тоже въ среднемъ регистрѣ), и соловьиныя пѣсни (очаровательной свѣжести мелодическая фразка на звучныхъ, широкихъ аккордахъ арпеджіями). Въ своемъ заключеніи, романсъ повторяетъ музыку начала, что придаетъ ему стройную, законченную, закругленную форму.

Я сдѣлалъ внѣшнее описаніе романса, но какъ передать его музыкальное содержаніе, его звуковую прелесть? Едва ли можно звуковую картину изобразить съ большей поэзіей и большимъ вдохновеніемъ.—„Тайна“—романсъ однохарактерный съ предыдущимъ, но нѣсколько менѣе красивый. Въ немъ особенно замѣчательны начало и конецъ, по выразительной простотѣ вокальныхъ фразъ и очень оригинальной гармонизаціи, напоминающей Даргомыжскаго.—„Тихо вечеръ догораетъ“—тоже одно изъ чудесъ, которыя г. Р.-Корсаковъ умѣетъ создавать почти изъ ничего. Если мы его разложимъ на составныя части, то будемъ поражены незатѣйливой простотою каждой изъ нихъ. Мелодическія, почти незначущія фразки, сами по себѣ мало выразительны; фразки арабесокъ аккомпанимента, преимущественно трехнотныя, излюбленныя г. Р.-Корсаковымъ, тоже не отличаются рельефностью; гармонизація сводится, главнымъ образомъ, къ чередо-

ванію мажора съ миноромъ на аналогичныхъ аккордахъ арпеджіями въ верхнемъ регистрѣ. А все вмѣстѣ образуетъ плѣнительное цѣлое, граціознѣйшій музыкальный пейзажикъ. Такова сила таланта въ соединеніи съ первоклассною техникой.

Остановлюсь еще немножко на двухъ романсахъ, относящихся къ послѣднему періоду романсной дѣятельности г. Римскаго-Корсакова. Даргомыжскій мнѣ говорилъ нѣсколько разъ, что онъ неоднократно принимался написать романсъ на слова Пушкина „Заклинаніе", но что это ему не удавалось, что онъ оставался недоволенъ своей музыкой, не находилъ ее достаточно сильной для глубоко страстной поэзіи Пушкина. Музыку на эти слова написалъ г. Р.-Корсаковъ и весьма удачно. Чѣмъ объяснить эту странность? То, что́ не удалось Даргомыжскому, автору „Паладина", вокальному композитору по-преимуществу, удалось г. Р.-Корсакову, значительно менѣе вокальному

композитору? Тѣмъ, что Даргомыжскій рѣшалъ романсные вопросы по существу, старался всегда выразительность текста передать выразительностью мелодіи, а мелодическое вдохновеніе — самое цѣнное, но и самое рѣдкое изъ всѣхъ видовъ композиторскаго вдохновенія. Г. Р.-Корсаковъ рѣшаетъ вопросъ болѣе съ внѣшней стороны, обрабатываетъ преимущественно обстановку, но дѣлаетъ это съ такимъ мастерствомъ и талантомъ, что получаются блестящіе результаты. Его гармонизація и обработка аккомпанимента передаютъ вѣрное настроеніе и колоритъ, а текстъ довершаетъ впечатлѣніе, хотя и выраженный не особенно рельефными вокальными фразами. Наглядный примѣръ этого представляетъ „Заклинаніе". Лирическій текстъ этого дивнаго стихотворенія требовалъ по настоящему такихъ-же лирическихъ вокальныхъ, мелодическихъ порывовъ. Ихъ у г. Р.-Корсакова въ этомъ романсѣ нѣтъ. Его вокальныя фразки

совсѣмъ незначущи, или общеизвѣстны, или странно звучатъ, какъ фанфары въ „Шехеразадѣ“ („Явись возлюбленная тѣнь“). И однако, романсъ производитъ впечатлѣніе, благодаря этимъ, хотя и незначущимъ, но хорошо сказаннымъ фразамъ, и благодаря музыкѣ аккомпанимента. Здѣсь слѣдуетъ отмѣтить одну странность; музыка романса маршеобразна, съ очевидными литаврами внизу и ударами духовыхъ наверху. Положимъ, что это не простой маршъ, а похоронный, все-таки онъ странно примѣненъ къ словамъ: „О, если правда, что тогда пустѣютъ тихія могилы, я тѣнь зову, я жду Леилы“; — страненъ вызовъ тѣни подъ звуки марша. А все-же литавры внизу такъ эффектны, удары духовыхъ такъ умѣстно жестки, энгармоническія модуляціи такъ красивы, движеніе тріолей внизъ („Приди, какъ дальняя звѣзда“) такъ хороши, что эти звуки производятъ впечатлѣніе чего-то таинственнаго, загробнаго. — Такими-же средствами, та-

кими-же пріемами достигаетъ г. Р.-Корсаковъ въ романсѣ „Для береговъ отчизны дальней“ другого оттѣнка, — не менѣе глубокаго, но менѣе мрачнаго отчаянія. И здѣсь вокальныя фразы, безспорно теплыя и красивыя, не имѣютъ первенствующаго значенія. Главная сила впечатлѣнія получается отъ тріолей со страстнымъ наростаніемъ, напоминающимъ музыку „Снѣгурочки“, и отъ волшебной красоты самыхъ рафинированныхъ энгармонизмовъ. Этотъ превосходный романсъ вызываетъ еще два замѣчанія. Первое— въ немъ фразировка менѣе удачна, чѣмъ въ другихъ романсахъ г. Р.-Корсакова; точно въ немъ текстъ подгонялся насильственно подъ музыку („Въ тѣни оливъ и миртъ лобзанья“ составляютъ одну непрерывную фразу въ музыкѣ, между тѣмъ какъ слово „лобзанья“ должно быть отнесено къ слѣдующей фразѣ текста: „Мы вновь съ тобой соединимъ“). Второе — романсъ написалъ въ мажорномъ тонѣ, а онъ производитъ болѣе

глубокое впечатлѣніе горя и отчаянія, чѣмъ самые раздирательные миноры Чайковскаго. Наконецъ, въ двухъ послѣднихъ романсахъ, несмотря на всю ихъ прелесть, нельзя не отмѣтить упадокъ настоящаго романснаго стиля: преобладаніе второстепеннаго надъ главнымъ, рамки надъ картиной, аксессуаровъ аккомпанимента надъ вокальнымъ содержаніемъ.

Этими двумя типическими романсами кончаю обзоръ романсной дѣятельности г. Римскаго-Корсакова и выражаю желаніе ея продолженія. Онъ въ ней явилъ немало самостоятельнаго творчества: онъ довелъ до рѣдкаго совершенства и рѣдкой красоты нарядъ своихъ вокальныхъ мыслей; онъ своими колоритными, неподражаемыми звуковыми картинами расширилъ область романса, сказалъ въ немъ свое новое слово.

Глинка, Даргомыжскій, Рубинштейнъ, Балакиревъ, Бородинъ, Мусоргскій, Чай-

ковскій, Римскій-Корсаковъ — корифеи нашего романснаго дѣла. Раньше, чѣмъ съ ними разстаться, отмѣчу еще въ двухъ словахъ ту роль, которую игралъ каждый изъ нихъ въ исторіи развитіи нашего романса. Глинка положилъ ему художественное основаніе и развилъ мелодическій стиль; Даргомыжскій—декламаціонный стиль, г. Балакиревъ внесъ въ романсъ всю роскошь современныхъ аккомпаниментовъ; Мусоргскій—новыя музыкальныя задачи изъ народнаго быта, изъ дѣтскаго міра и довелъ развитіе комическихъ романсовъ до ихъ крайнихъ предѣловъ—отъ горькаго, безотраднаго юмора до остроумной пародіи; г. Римскій-Корсаковъ создалъ описательные романсы, звуковыя картинки природы. Рубинштейнъ, Бородинъ и Чайковскій внесли въ романсъ особенности своей музыки и своего таланта, а первый кромѣ того — смѣлую попытку музыкальнаго изображенія басенъ Крылова.



К. Ю. ДАВЫДОВЪ.

Кромѣ названныхъ корифеевъ, у насъ немало еще другихъ романсныхъ композиторовъ, которыхъ пройти молчаніемъ было-бы несправедливо. Изъ нихъ безспорно первое мѣсто занимаетъ *К. Ю. Давыдовъ* (1838—1889). Онъ написалъ 26 романсовъ. Говоря о его романсахъ, приходится говорить только объ ихъ музыкѣ, потому-что ихъ форма мало поучительна. Онъ выбиралъ для своихъ романсовъ преимущественно превосходныя стихотворенія великихъ поэтовъ Уланда, Ленау, Гейне, Байрона, А. Толстого, Некрасова, Лермонтова, но обращался съ ними варварски, хуже, чѣмъ кто-либо изъ нашихъ романсныхъ композиторовъ, безцеремоннѣе даже, чѣмъ Чайковскій. Му

зыки у него гораздо больше, чѣмъ тек-
ста; отсюда невозможныя повторенія словъ.
Въ романсѣ „Взошла звѣзда", онъ 8 сти-
ховъ разогналъ на 5 страницъ, что при-
вело къ слѣдующему обращенію съ тек-
стомъ: „Опять восторги и мечты, опять
восторги и мечты. Молю тебя, молю те-
бя, не обмани! Не обмани! Молю тебя,
не обмани! Молю тебя, не обмани!" Точ-
но также въ романсѣ „Природа зноемъ
дня утомлена" онъ повторяетъ четыре
раза подъ-рядъ: „какъ грусти много".
Это не музыка, написанная на данный
текстъ: это музыка, вызванная настрое-
ніемъ текста, подъ которую онъ подог-
нанъ насильственно.

Искренность, задушевность, благород-
ство и красивость составляютъ отличи-
тельныя черты музыки романсовъ Давы-
дова. Но онъ былъ довольно бѣденъ вдох-
новеніемъ, и на его музыкѣ лежитъ пе-
чать болѣзненности и крайней нервности.
Онѣ выражаются въ его гармоническомъ
безпокойствѣ, въ частыхъ модуляціяхъ,

энгармонизмѣ и придаютъ нѣкоторымъ его романсамъ, особенно послѣднимъ, отпечатокъ творчества тяжелаго, насильственнаго, утомленнаго.

Давыдовъ, въ своихъ романсахъ—мелодистъ и по влеченію, и по убѣжденію; но не всѣ его мелодіи рельефны; часто онѣ лишены самостоятельнаго содержанія и получаютъ нѣкоторое значеніе только благодаря гармонизаціи. Отмѣчу слѣдующія особенности его мелодическаго склада: віолончельные порывы вокальныхъ фразъ; большіе интервалы до децимы включительно; нервныя выкрикиванія на высокихъ нотахъ и хроматическія фразки, напоминающія начало пѣсни „о звѣздѣ“ въ „Тангейзерѣ“.

Аккомпаниметы его изящны, красивы и довольно разнообразны: они состоятъ изъ разновидныхъ арпеджій съ затѣйливыми ритмами, изъ синкопъ, изъ тонкихъ фортепіанныхъ арабесокъ, изъ повторяющихся аккордовъ, которые Давыдовъ иногда замѣняетъ колеблющимися тріолями, и т. п.

Музыкальныя формы его романсовъ нѣсколько однообразны: онѣ сводятся преимущественно или къ романсамъ сплошь стремительнымъ („И ночь, и любовь, и луна"; „Не брани меня"), или къ романсамъ, въ которыхъ начало стремительное, или суровое, а середина пѣвучая, основанная на указанныхъ выше повторяющихся аккордахъ, или тріоляхъ аккомпанимента („Прости"; „Разбиты всѣ привязанности").

По настроенію своей музыки, романсы Давыдова тоже не отличаются разнообразіемъ. Шутливая „Шелохнулась занавѣска" составляетъ исключеніе, остальные всѣ лирическіе. Между ними есть граціозные, но на большинствѣ лежитъ отпечатокъ нервности, болѣзненнаго проявленія страсти, безысходнаго, глубокаго горя, отчаянія, соединеннаго съ *бемольною*, женственною мягкостью выраженія (*діэзныя* тональности болѣе ярки, горячи, блестящи; *бемольныя*—болѣе мягки, меланхоличны).

Отмѣчу еще одну особенность романсовъ Давыдова, впрочемъ, весьма естественную: онъ очень любитъ, во вступленіяхъ и среди аккомпанимента, употреблять фразы чисто віолончельнаго характера.

Укажу на лучшіе романсы Давыдова.

„Шелохнулась занавѣска“ — свѣжій, граціозный, эффектный, отлично сдѣланный романсъ. Онъ всѣмъ, и фактурой, и своимъ здоровымъ, шутливымъ настроеніемъ выдѣляется изъ общаго мрачнаго фона давыдовскихъ романсовъ. Въ немъ только фраза „то шалунъ играетъ вѣтеръ“ на одной нотѣ, къ тому-же довольно высокой, звучитъ нѣсколько непріятно. Она могла-бы быть замѣнена другой, болѣе удачной и болѣе содержательной фразой. Граціозна также музыка романсовъ „Не брани меня“, съ тонкимъ, сплошь выдержаннымъ, фигурнымъ аккомпаниментомъ (только въ немъ странно и неумѣстно хроматическое изображеніе „межчуга“); „Ты не спрашивай“, и осо-

бенно „Бьется сердце безпокойное“, съ красивой, ясно опредѣленной мелодіей, съ не менѣе красивымъ и дѣйствительно „безпокойнымъ“ аккомпаниментомъ. Милъ романсъ „Ивушка“, особенно его задушевное начало, съ русскимъ народнымъ колоритомъ, чего мы не встрѣчаемъ въ другихъ романсахъ Давыдова, текстъ которыхъ этого требовалъ. „Смеркалось“— полонъ поэтическаго настроенія, хотя и не отличается рельефностью мыслей; „И ночь, и луна, и любовь“ — горячъ и эффектенъ, съ нѣкоторымъ злоупотребленіемъ высокихъ нотъ въ концѣ; „Взошла звѣзда“—образчикъ нервничанья на широкихъ интервалахъ септимы и октавы; „Меня усыпили“—съ красивой, немного Шумановской мелодичностью и съ энгармонизмомъ уже на пятомъ тактѣ.— Къ самымъ лучшимъ романсамъ Давыдова нужно отнести названные уже „Шелохнулась занавѣска“, „Бьется сердце безпокойное“ и, кромѣ того, „Въ вечернемъ сумракѣ“ и „Оставь меня“. Оба послѣд-

ніе—мелодичны, задушевны, выразительны. Первый изъ нихъ отличается мягкостью и красивостью (въ немъ прелестна и прелестно гармонизована фраза на словахъ: „Я близь тебя стоялъ смущенный...“); второй отличается шириной мысли и нервной, нѣсколько болѣзненной глубиной чувства. Оба, особенно второй, служатъ полнымъ олицетвореніемъ личности Давыдова, съ его симпатичною натурой, съ его неотразимою привлекательностью.



Ѳ. И. ДЮТШЪ.

(Умеръ въ 1863 г.).

Дютшъ принадлежитъ къ числу тѣ
художниковъ, которые не были оц
нены по заслугамъ, ни при жизни,
послѣ смерти. Онъ далеко не былъ
ніемъ, онъ не отличался самобытност
и оригинальностью, но это былъ п
восходный музыкантъ, одаренный кр
нымъ композиторскимъ талантомъ, на
савшій не мало хорошей музыки. Л
шее его произведеніе—опера „Кроатк
Она была поставлена въ 1860 г., пос
семи представленій была снята съ реп
туара и болѣе не возобновлялась. А
жду тѣмъ въ ней много красивыхъ,
фектныхъ нумеровъ, съ большими
зыкальными достоинствами. Она даже

лишена оригинальнаго мѣстнаго колорита, такъ-какъ Дютшъ включилъ въ нее, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, народные венгерскіе мотивы.

Дютшъ написалъ до 70 романсовъ. Чтобы опредѣлить ихъ однимъ словомъ, скажу, что по качеству музыки, они не уступаютъ среднимъ романсамъ Глинки и Даргомыжскаго, но превосходятъ ихъ красивостью, разнообразіемъ, интересомъ, звучностью и музыкальностью аккомпаниментовъ. По своей фактурѣ, по своему исключительно мелодическому стилю, они ближе всего подходятъ къ романсамъ Глинки. Въ нихъ нѣтъ ничего особенно глубокаго и сильнаго, но они подкупаютъ своею искренностью, теплотою и вкусомъ. Многіе изъ нихъ устарѣли, но иные до сихъ поръ сохранили только-что указанныя привлекательныя качества. Ихъ музыкальное настроеніе довольно однообразное, почти исключительно лирическое, съ преобладающими оттѣнками то граціознаго, то милаго, то сердечнаго. А

чаще всего его романсы представляютъ смѣсь этихъ трехъ оттѣнковъ. Къ граціознымъ романсамъ слѣдуетъ отнести: „Приложи ты прелестную ручку", съ музыкой, не соотвѣтствующей мрачному тексту (чуть-ли не единственное исключеніе среди романсовъ Дютша, всегда вѣрно передающихъ настроеніе словъ); „Вздохъ о жизни" — простой, безыскусственный и очень благодарный романсъ для хорошаго романснаго исполнителя.— Къ числу преимущественно милыхъ романсовъ слѣдуетъ отнести „Одинъ лишь мигъ", съ заурядныхъ началомъ и красивой серединой (тема въ басу); „Не позабудь меня", начало котораго слегка напоминаетъ начало „Приди ко мнѣ" Балакирева; „Сердце"; „Ты скоро меня позабудешь", съ особенно милой серединой; „Сумерки"; „День и ночь"; „Спросила ты". Послѣдніе романсы отличаются, кромѣ того, красивыми и разнообразными аккомпаниментами. Изъ разныхъ видовъ аккомпаниментовъ Дютшъ особенно лю-

билъ фигурныя арпеджіи и аккомпанименты съ непрерывнымъ движеніемъ среднихъ голосовъ. Аккомпаниментъ романса „Спросила ты“ состоитъ изъ оригинальныхъ, интересныхъ и красивыхъ колеблющихся октавъ въ верхнемъ регистрѣ фортепіано, выдержанныхъ отъ начала до конца романса.—Романсы: „Любила, люблю я“ — мелодическій, въ противоположность декламаціонному романсу Даргомыжскаго на тотъ-же текстъ; „Жалоба“, слегка напоминающій романсы Шуберта, и „Не скажу никому“ — кромѣ вышеуказанныхъ качествъ отличаются теплотою и сердечностью.

Я знаю, что эти немногія строки безсильны возстановить несправедливое отношеніе къ Дютшу; но пусть онѣ сохранятъ хоть память о талантливомъ художникѣ, всю жизнь проведшемъ среди горькихъ разочарованій, а послѣ смерти незаслуженно забытомъ.



Э. Ф. НАПРАВНИКЪ.

(род. въ 1838 г.).

Г. Направникъ написалъ до 30 романсовъ, въ которыхъ болѣе обдуманности, чѣмъ изобрѣтательности, болѣе ума, чѣмъ творчества. Къ тексту романсовъ, къ слову, можно относиться вокально и инструментально. Въ первомъ случаѣ голосъ и мелодія на главномъ планѣ; на ея выразительности основана передача настроенія, навѣяннаго текстомъ. Во второмъ случаѣ аккомпаниментъ играетъ первенствующую роль (какъ въ нѣкоторыхъ романсахъ Чайковскаго и г. Римскаго-Корсакова), онъ передаетъ настроеніе текста, а голосъ какъ-бы служитъ лишь для того, чтобы пропѣть на незначущихъ фразахъ текстъ, представляющій

подробную программу романса. Изъ этихъ двухъ пріемовъ—первый лишь отвѣчаетъ требованіямъ истинной вокальной музыки. Его-то и придерживается г. Направникъ. Всѣ его романсы мелодичны. И если въ его аккомпаниментахъ попадаются различныя фигуры и мелодическія фразы, образующія съ голосомъ какъ-бы дуэтъ, то нигдѣ ими вокальная мелодія не затемнена и не отодвинута на задній планъ.—Текстъ для своихъ романсовъ онъ выбираетъ большею частью содержательный и у значительныхъ поэтовъ, но приэтомъ—равно какъ и во всѣхъ другихъ частностяхъ своихъ романсовъ — онъ не проявляетъ особенно тонкаго вкуса; иначе едва-ли-бы онъ остановилъ свой выборъ на стихахъ, заключающихъ въ себѣ слова, въ родѣ „будуаръ", или „акведуки"; нѣжно спѣтые, эти „акведуки" производятъ забавное впечатлѣніе и разрушаютъ всякую иллюзію. Слишкомъ онъ тоже довѣряетъ авторитетному имени поэтовъ и серьезно пишетъ музыку на безсмыслицу

въ родѣ „Лишь знаю я, — и могъ снести,—что тщетно въ насъ жила любовь“, прикрытую громкимъ именемъ Лермонтова... впрочемъ 15-ти лѣтняго.

Съ текстомъ онъ обходится прилично, но не тонко; стихи онъ рѣдко повторяетъ, но не рѣдко повторяетъ отдѣльныя слова, что гораздо хуже, ибо искажаетъ размѣръ стиха. Желая сдѣлать свои романсы универсальными и одинаково доступными для мужчинъ и женщинъ, г. Направникъ помѣщаетъ въ текстѣ варіанты, пригодные для обоихъ половъ, въ родѣ „я $\frac{\text{могъ}}{\text{могла}}$ снести“ въ романсѣ „Прости“, или „я $\frac{\text{плакалъ}}{\text{плакала}}$ во снѣ“ въ романсѣ того-же названія. Просодія стиха у него тоже соблюдена прилично, но не тонко, а ударенія вѣрны, но не безусловно. Такъ, въ романсѣ „У вратъ обители“, въ словахъ „просящій подаянья“, наиболѣе сильный ударъ приходится на послѣднемъ слогѣ „я“, а не на

предпослѣднемъ „янь“, потому-что г. Направникъ расположилъ слогъ „янь“ на третьемъ ударѣ такта въ 3/4, а слогъ „я“ на первомъ ударѣ слѣдующаго такта. (Въ тактахъ трехдольныхъ первый ударъ сильнѣе третьяго). Въ томъ-же романсѣ г. Направникъ даетъ по нѣскольку нотъ на одинъ слогъ, что ослабляетъ выразительность декламаціи.

Перехожу къ музыкѣ романсовъ г. Направника. Все въ ней прилично, но довольно безлично. Ихъ темы и гармонизація бѣдны изобрѣтеніемъ, мало рельефны, не отличаются ни особенной свѣжестью, ни новизной; ихъ музыка довольно холодна, безучастна, а встрѣчающіеся страстные порывы носятъ отпечатокъ дѣланнаго; въ нихъ нѣтъ поэзіи, въ нихъ лишь царитъ заурядная красивость и почти сплошное общее мѣсто; это хорошая работа опытнаго мастера, но не художественныя произведенія искусства. Тоже не мало общихъ мѣстъ, но другого рода, менѣе претенціозныхъ, болѣе от-

кровенныхъ, мы встрѣчаемъ въ романсахъ Рубинштейна, съ тою однако разницею, что у того онѣ добровольныя, а у г. Направника — невольныя. Рубинштейнъ не скрываетъ банальности своей музыки, онъ ею удовлетворенъ и считаетъ пригодной для публики; онъ не удостоиваетъ публику лучшаго, это богатый человѣкъ, который небрежно раздаетъ все, что ему попадетъ подъ руку. Г. Направникъ дѣлаетъ все возможное, чтобы скрыть, замаскировать, скрасить банальность содержанія своей музыки интересными аккомпаниментами (самое лучшее, что есть въ его романсахъ), но достигнуть этого не можетъ. Романсы Рубинштейна обыденны, потому-что такъ угодно ихъ талантливому автору; романсы г. Направника обыденны вопреки желанію ихъ автора. Еще отмѣчу одну особенность музыки г. Направника: онъ любитъ рѣзко опредѣленные, танцовальные ритмы, которые мало содѣйствуютъ ея идеализированію.

Къ лучшимъ романсамъ г. Направника, не выходящимъ однако изъ сферы добропорядочности, относятся „Къ ней“, съ красивой, не лишенной привлекательной свѣжести второй половиной („Эльвина! Почему въ часы глубокой ночи“); Испанскій романсъ („Ночной зефиръ“) съ легкимъ, внѣшнимъ, преимущественно ритмическимъ, мѣстнымъ колоритомъ и удачными звукоподражаніями аккомпанимента; „Казачья колыбельная пѣсня“, въ которой нѣтъ ничего казачьяго, но есть пріятная музыка, украшенная не менѣе пріятнымъ самостоятельнымъ аккомпаниментомъ, „Когда въ часъ веселый“ („Моя баловница“), не мазурка, какъ у Глинки, Даргомыжскаго, Чайковскаго, а довольно милый вальсъ, съ граціозной и пикантной фигуркой въ аккомпаниментѣ; „Вишня“ тоже вальсъ и тоже довольно пріятный, съ удачно варьированнымъ сопровожденіемъ; „Lorenzo“ (Тарантелла) отличается живостью, но безъ признака комизма, котораго, однако, текстъ мѣстами требо-

валъ; „Желаніе“ и „Еврейская мелодія“ хороши по настроенію и замыслу, которыя однако привели къ чему-то неопредѣленному и расплывчатому въ „Желаніи“ и выражены неумѣстнымъ маршеобразнымъ ритмомъ въ „Еврейской мелодіи“.

У г. Направника есть двѣ баллады: „Воевода“ и „Тамара“. Обѣ хороши по фактурѣ и такъ-же, какъ и романсы, добропорядочны по музыкѣ. Въ „Воеводѣ“ особенно безцвѣтна любовная сцена въ серединѣ („Воевода“ Монюшки значительно лучше во всѣхъ отношеніяхъ). Въ „Тамарѣ“ странно до необъяснимаго выраженіе самыхъ пылкихъ порывовъ восточной жгучей страсти легкими, точно прыгающими танцовальными ритмами („Сто юношей пылкихъ и женъ“).

Еще должно замѣтить, что послѣдніе романсы г. Направника болѣе изысканы, и бѣднѣе непосредственнымъ творчествомъ.

Но что въ романсахъ г. Направника достойно всякой похвалы и всякаго вниманія — это ихъ идеально аккуратное изданіе. На оберткѣ обозначены имена авторовъ текстовъ; романсы метрономизованы; обозначена педализація; помѣчены всѣ мельчайшіе оттѣнки вокальнаго исполненія; г. Направникъ изобрѣтаетъ даже для обозначенія portamento особенный знакъ въ видѣ зубчатой линіи; наконецъ онъ указываетъ, гдѣ пѣвцу слѣдуетъ перевести дыханіе. Нельзя съ большей любовью относиться къ своимъ произведеніямъ и приложить большія старанія къ тому, чтобы ихъ исполненіе соотвѣтствовало всѣмъ мельчайшимъ намѣреніямъ автора.



Г. А. ЛАРОШЪ.

(род. 1845 г.).

У г. Лароша помѣченныхъ на обложкахъ романсовъ 13; напечатанныхъ только 6. Можно думать, что онъ принадлежитъ къ числу тѣхъ авторовъ, которые начинаютъ писать свои сочиненія съ заглавнаго листа: заглавіе готово, а тамъ что̀ Богъ дастъ. Въ этомъ меня подтверждаетъ и то обстоятельство, что у г. Лароша есть одна, или даже двѣ оперныя увертюры безъ оперъ. Его романсы интересны и красивы, особенно въ отношеніи гармоническомъ и модуляціонномъ; его аккомпанименты замѣчательно изящны („На стогѣ сѣна“) и звучны (мастерски расположенные аккорды въ „Майской ночи“); изрѣдка попадаются гармониче-

скія странности; есть счастливыя мелодическія фразы; настроеніе передано вѣрно и, мѣстами, не безъ поэтическаго оттѣнка. Главный недостатокъ его романсовъ заключается въ томъ, что онъ мало развиваетъ фразу, безъ нужды переходитъ къ другимъ фразамъ, что́ лишаетъ романсы цѣльности и ослабляетъ впечатлѣніе.



К. К. АЛЬБРЕХТЪ.

(1836—1893).

Имя Альбрехта, какъ романснаго композитора едва-ли извѣстно многимъ; романсовъ у него очень мало, только 7, а между тѣмъ они заслуживаютъ полнаго вниманія серьезною художественностью своихъ задачъ и ихъ добросовѣстнымъ, талантливымъ, художественнымъ выполненіемъ. Не всѣ романсы К. Альбрехта сплошь выдержаны и одинаково удачны, но три изъ нихъ должны быть причислены къ безусловно прекраснымъ: „Протоптала я дорожку“ — комическо-юмористическій; „Запѣвка“, полный мрачной силы (оба проникнуты русскимъ народнымъ духомъ) и „Весеннее успокоеніе“—олицетвореніе мечтательной и замѣчательно симпатичной, поэтической граціи.

А. К. ЛЯДОВЪ.

(род. 1856 г.).

Т. Лядовъ написалъ только четыре романса. Это его раннія произведенія; онъ, нужно думать, смотрѣлъ на нихъ какъ на опытъ, и, вѣроятно, на опытъ неудачный, потому-что болѣе не возвращался къ этому роду сочиненія. Но въ этомъ онъ совершенно не правъ, потому-что его четыре романса одинаково удачны и по формѣ, и по содержанію. Изъ нихъ „Пѣсня“ („Ты не спрашивай, не распытывай“) отличается силою и мужественностью мысли; „Изъ слезъ моихъ много, малютка“ — искренней простотой; „Вотъ бѣдная чья-то могила“ — поэтическимъ, замѣчательно красивымъ заключеніемъ. Значитъ, остается только пожелать, чтобы

г. Лядовъ не ограничился такимъ скромнымъ „опытомъ“.

Но у г. Лядова есть еще „18 дѣтскихъ пѣсенъ“ (3 тетради по шести), которыя стоятъ совсѣмъ особнякомъ во всей нашей романсной литературѣ. Текстами для нихъ служили народныя слова, сказочки, пѣсенки и прибаутки. Привожу, на выдержку, цѣликомъ пару текстовъ „пѣсенъ“. „Татарки, татарки, взяли по палкѣ, ударили по доскѣ, поѣхали по Москвѣ“. Вотъ и все. Это впрочемъ самый странный и самый короткій изъ текстовъ, выбраныхъ г. Лядовымъ. А вотъ еще одинъ текстъ: „Ладушки, ладушки, гдѣ были? У бабушки. Что ѣли? Кашку. Что пили? Бражку. Кашка сладенька, бражка пьяненька. Шу, полетѣли!“

Всѣ „пѣсни“ миніатюрны, не болѣе двухъ страничекъ каждая; всѣ проникнуты русскимъ народнымъ духомъ; всѣ замѣчательно красивы, оригинальны, изящны. Г. Лядовъ нетолько талантливѣйшій изъ третьяго поколѣнія нашихъ компо-

зиторовъ, но никому изъ нихъ не присуще въ такой степени какъ ему чувство художественной красоты и высшаго изящества. „Пѣсни“ разнообразны и по задачамъ, и по музыкѣ. Между ними есть замѣчательно красивыя („Сорока“); граціозныя („Дождикъ“); милыя и симпатичныя („У кота, кота“), такія, гдѣ привлекательная сердечность доведена до поэтическаго оттѣнка (Колыбельныя: „Котинька“ и особенно „Баю-Баюшки“); сказочка „Жилъ былъ журавль“ отличается особенной прелестью музыки. Между ними есть комическія, которыя г. Лядовъ характеризуетъ общимъ именемъ „Забавныя“, — просто смѣшныя („Косой бѣсъ“), юмористическія („Михайла — кортома пожарная“), бойкія („Бомъ, бомъ“), курьезныя (Галки-вороны“). Въ своихъ „забавныхъ“ пѣсняхъ г. Лядовъ не рѣдко напоминаетъ Даргомыжскаго, и Мусоргскаго, но Мусоргскаго, облагороженнаго и омузыкаленнаго, котораго звукоподражательный реализмъ превращенъ въ художественную

музыкальную правду. Наконецъ, „Морозъ“ отличается силою своей музыки.

Исполнять публично „дѣтскія пѣсни“ г. Лядова невозможно — онѣ слишкомъ коротки, иногда съ болѣе длиннымъ фортепіаннымъ заключеніемъ, чѣмъ сама пѣсня. Но въ интимномъ кружкѣ, на фортепіано, или на столѣ музыканта,—это цѣнные перлы, на которые нельзя достаточно налюбоваться. Еще должно добавить, что изъ всей группы композиторовъ, о которыхъ теперь идетъ рѣчь, г. Лядовъ единственный, имѣющій свою собственную музыкальную физіономію, довольно сложную, образованную изъ элементовъ Шопена, Шумана, Даргомыжскаго, но вмѣстѣ съ тѣмъ и съ явственнымъ индивидуальнымъ, въ высшей степени симпатичнымъ оттѣнкомъ.



Н. А. СОКОЛОВЪ.

(род. въ 1858 г.).

Г. Соколовъ обнаруживаетъ во всѣхъ романсахъ, счетомъ до 30-ти, лучшія намѣренія, но, большею частью, онѣ осуществлены или неудачно, или очень странно. Онъ придаетъ своимъ романсамъ мелодическій характеръ, голосъ всюду у него играетъ первенствующую роль, но онъ бѣденъ мелодическимъ изображеніемъ, у него нѣтъ ни одной фразы, способной самостоятельно передать желаемое настроеніе, нѣтъ ни одной фразы рельефной, выразительной, заставляющей обратить на себя вниманіе. Всѣ онѣ незначущи, несамостоятельны. При этой мелодической несостоятельности, понятно, что все вниманіе г. Соколова обращено на гармонизацію и на колоритъ аккомпани-

ментовъ. Здѣсь онъ обнаруживаетъ непреодолимый ужасъ передъ банальнымъ и передъ общимъ мѣстомъ; но такъ-какъ онъ лишенъ настоящей, врожденной оригинальности, то является оригинальничаніе дѣланное, во что-бы то ни стало; оно сначала было, вѣроятно, насильственно, разсудочно, а потомъ отчасти перешло въ его натуру. Онъ постоянно ищетъ новыхъ гармоническихъ сочетаній, находитъ ихъ, но въ ихъ выборѣ не разборчивъ и лишенъ вкуса. Нѣкоторые изъ нихъ красивы, замысловаты, остроумны, интересны; по большей-же части, они преувеличены, странны, вычурны, вымучены, некрасивы и такъ-же оскорбляютъ ухо, какъ встрѣчаемыя въ природѣ искуственныя уродливости оскорбляютъ глаза. Въ этомъ отношеніи онъ представляетъ нѣкоторую аналогію съ Мусоргскимъ, съ тою разницею, что г. Соколовъ болѣе сильный музыкантъ, но у него нѣтъ ни таланта, ни вдохновенія Мусоргскаго. Отсутствіе естественности и простоты, —

вотъ главная характеристика гармонизацій г. Соколова. Вслѣдствіе его странныхъ гармоническихъ выходокъ, вслѣдствіе его стремленія сказать на всякомъ шагу нѣчто необычайное, его романсы производятъ непріятное, тяжелое впечатлѣніе. Съ музыкой его романсовъ такъ-же чувствуешь себя неловко, какъ съ человѣкомъ, выражающимъ простѣйшія мысли въ претенціозной, напыщенной формѣ. Это-же оригинальничанье во что-бы-то ни стало мы находимъ иногда и въ мелодіяхъ г. Соколова; такъ въ романсѣ „Не привлекай меня красой" мелодія построена преимущественно на интервалѣ ноны. Это дѣйствительно совершенно ново, но зато какъ-же это противуестественно, некрасиво, мелодраматично и неудобно для исполненія! Еще должно замѣтить, что подобная оригинальность легко достигается чисто внѣшними пріемами.

Далѣе—стиль романсовъ г. Соколова не выдержанъ, въ немъ какъ-бы чувствуется отсутствіе обдуманности и убѣж-

денія. Нѣкоторые изъ нихъ вполнѣ удовлетворительны и по формѣ, и по декламаціи; иные совсѣмъ неудовлетворительны: въ нихъ много лишней музыки, много повтореній словъ. А что касается декламаціонныхъ промаховъ, иногда очень странныхъ, то ограничусь указаніемъ на романсъ „Звѣзда"; здѣсь середину фразы „Гдѣ прячется твой лучъ благословенный, когда заря румяная встаетъ", г. Соколовъ прерываетъ паузой вь два съ половиною такта. Точно такъ-же и настроеніе иногда у него сплошь вѣрно выдержано, а иногда вдругъ мѣняется страннымъ и безпричиннымъ образомъ. Романсъ „Мать и дочь" весь проведенъ мягко, а послѣднюю его фразу „Осталось къ подушкѣ прилечь и задремать" г. Соколоаъ выкрикиваетъ forte на невозможно высокихъ нотахъ (верхнее *Ges* для баса).

Въ дополненіе общей характеристики романсовъ г. Соколова слѣдуетъ еще сказать, что онъ для нихъ выбираетъ далеко не банальныя темы. Романсовъ съ

любовнымъ содержаніемъ у него мало; его муза суровая („Дубъ“, „Береза“,— оба одинокіе, а береза, вдобавокъ, и „засохшая“); она проникнута гражданской скорбью, охотно изображаетъ нравственныя страданія, тяжелыя лишенія, гнетъ неумолимой судьбы—„Нищій“, „Дѣдушка“, „Мать и дочь“. (Тоже черта общая съ Мусоргскимъ). Отсюда проистекаетъ неизбѣжное однообразіе романсовъ автора, и безъ того не отличающагося разнообразіемъ своихъ красокъ.

Изъ отдѣльныхъ романсовъ г. Соколова остановлюсь нѣсколько на слѣдующихъ: ноктюрнъ—„Надъ обрывомъ“ едвали не самый лучшій, самый свѣжій и красивый. „Дубъ и Нищій“—почтенны по своему суровому настроенію; въ аккомпаниментѣ „Нищаго“ интересно сдѣланы колокола. „Шарманка“—одинъ изъ самыхъ странныхъ романсовъ г. Соколова: это любовная рѣчь подъ звуки шарманки, играющей „La donna e mobile“. Задача могла быть интересной: въ аккомпани-

ментѣ „La donna e mobile“ во всей ея неприкосновенной, умѣстной пошлости, а въ голосѣ—теплыя, самостоятельныя фразы, соединяющіеся контрапунктически съ пѣсней Верди. Но у г. Соколова совсѣмъ не то. „La donna e mobile“ сдѣлана частью въ минорѣ, частью въ мажорѣ, вычурно гармонизована, съ пропущенными, перепутанными, измѣненными мелодическими фразами. Вышло что-то совсѣмъ несообразное, ибо никогда „La donna e mobile“ на шарманкахъ такъ не исполняется; а почему г. Соколову понадобились оттуда отрывочныя, исковерканныя фразы, остается необъяснимымъ.— „Слышу-ли голосъ твой“ безсодержателенъ, но внѣшне красивъ, благодаря общеизвѣстнымъ ингредіентамъ басовой квинты, имитацій, аккомпанимента терціями и т. п. Онъ былъ-бы пріятенъ, но на бѣду существуетъ на тѣ-же слова романсъ г. Балакирева, въ которомъ нѣтъ ни одного изъ указанныхъ ингредіентовъ, но въ которомъ есть прекрасная музыка, прочув-

ствованная, вдохновенная мелодія. Подобныя состязанія съ крупными талантами непрактичны; очень ужъ сравненіе невыгодно для мелкихъ дарованій.—„Звѣзды ясныя“ красивъ по настроенію; „Вечеръ“— пріятная пастораль, какъ ее обыкновенно дѣлаютъ французы, на двухъ чередующихся аккордахъ (въ началѣ и концѣ романса); „Тайна“ симпатиченъ своею сравнительной простотой, естественностью и нѣкоторыми красивыми деталями аккомпанимента.

Вообще въ послѣднихъ романсахъ г. Соколова какъ-бы замѣтенъ поворотъ къ болѣе простому и естественному. Въ добрый часъ, ибо изъ двухъ золъ, даже банальность, откровенная и искренняя, предпочтительнѣе напускного глубокомыслія, силящагося прикрыть бѣдность внутренняго содержанія. А г. Соколову тѣмъ болѣе нечего опасаться простоты, что, по натурѣ своей, даже въ самыхъ незатѣйливыхъ своихъ вещахъ, онъ всегда останется чуждъ банальности.

А. С. АРЕНСКІЙ.

(род. въ 1861 г.).

Г. Аренскій написалъ пока романсовъ 25, считая въ томъ числѣ и три дуэта; но, разумѣется, напишетъ ихъ гораздо болѣе. Со словомъ онъ обходится совсѣмъ прилично. Исключеніе составляетъ романсъ „Сновидѣніе“, въ которомъ и общая форма, и фразировка, и декламація, и даже удареніе на словѣ „наслажденіемъ“—все неудачно. Можно думать, что это произошло отъ желанія г. Аренскаго отступить во что-бы то ни стало отъ формы того оригинала, изъ котораго онъ заимствовалъ первую фразу своего романса. Но, это, повторяю, единичное исключеніе. Музыка романсовъ г. Аренскаго сплошь красива и мело-

дична, а аккомпанименты изящны. Это весьма цѣнныя качества; но его музыка пока еще не самостоятельна, въ ней нѣтъ индивидуальности, она часто отражаетъ Балакирева, Чайковскаго, Давыдова, Римскаго-Корсакова, между которыми спайкою служатъ общія мѣста. Безличное благообразіе и элегантность; красивость, хорошій тонъ, приличіе, не покидающія его даже среди банальныхъ фразъ (а такихъ у него не мало),—вотъ самыя характеристическія черты музыки романсовъ г. Аренскаго. Кромѣ того, въ ихъ музыкѣ есть теплота и чувствуется рука опытнаго уже техника. По настроенію они всѣ довольно однообразны и выражаютъ различные виды и степени лиризма.

Перворазрядныхъ романсовъ у г. Аренскаго пока нѣтъ. Но между ними есть милые, какъ-то: „Ты не спрашивай",—красивый въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніи; „Какъ дорожу", тоже красивый; напрасно только во второй его половинѣ г. Аренскій не воспользовался

качество количеству, и если современемъ разовьется его индивидуальность, то онъ несомнѣнно займетъ почетное мѣсто среди нашихъ романсныхъ композиторовъ.

Еще одно маленькое замѣчаніе. Г. Аренскій большой охотникъ до тональностей съ болѣе чѣмъ семь знаковъ при ключѣ. Такъ у него въ одномъ мѣстѣ находимъ *Eis-dur*, вмѣсто *F-dur*'а, т.-е. *одиннадцать діэзовъ* вмѣсто *одного бемоля*. Если г. Аренскій перворазрядный чтецъ нотъ, то ему слѣдуетъ пощадить другихъ, болѣе ординарныхъ и не прибѣгать къ такому экстраординарному правописанію.



Г. Н. ЛАДЫЖЕНСКІЙ.

Не знаю, какой процессъ творчества происходилъ въ дѣйствительности у г. Ладыженскаго при сочиненіи его романсовъ, но, разсматривая ихъ внимательно, можно предположить, что онъ обдумывалъ и отдѣлывалъ со вкусомъ и съ величайшимъ стараніемъ каждый тактъ отдѣльно. Отсюда много красивости въ деталяхъ—но мало цѣльности въ общемъ. Кромѣ того, его романсы почти неисполнимы, вслѣдствіе невѣроятной трудности ихъ аккомпаниментовъ, происходящей отъ сложности и запутанности рисунковъ и отъ неимовѣрнаго нагроможденія діэзовъ и бемолей простыхъ и двойныхъ. Испещренныя ими страницы заставятъ опуститься руки и у храбраго музыканта.—Луч-

шій и наиболѣе простой его романсъ— „Призывъ“. Въ немъ одинаково привлекательны и теплыя мелодическія фразки, и изящный аккомпаниментъ, проведенный черезъ всю клавіатуру—сначала вверхъ, потомъ внизъ.—У г. Ладыженскаго только шесть романсовъ, и если я о немъ заговорилъ, то потому, что, несмотря на ихъ крупные недостатки, въ нихъ много тонкаго, гармоническаго вкуса, видна несомнѣнная даровитость и въ этой преувеличенно тонкой и сложной отдѣлкѣ деталей сказывается авторская индивидуальность.



Н. В. ЩЕРБАЧЕВЪ.

(род. въ 1853 г.).

У г-на Щербачева (12 романсовъ) тоже встрѣчается чувство красивости въ рафинированномъ видѣ, доведенномъ иногда до изысканнаго и неестественнаго. Въ этомъ отношенiи онъ представляетъ нѣчто общее съ г. Соколовымъ. Только погоня послѣдняго за оригинальнымъ носитъ болѣе мужественный характеръ, а у г. Щербачева болѣе женственный, элегантный, менѣе рѣзкiй характеръ. Особенно тщательно онъ заботится о подробностяхъ своихъ аккомпаниментовъ, что приводитъ подчасъ къ мозаичности цѣлаго. Иногда аккомпаниментъ получаетъ у него самостоятельное значенiе, причемъ голосъ нѣсколько стушевывается, какъ

напримѣръ, въ его граціозномъ романсѣ „Shneidergeselle“. Отмѣчу еще его романсъ „Vergiftet sind meine Lieder“—горячій, но значительно уступающій въ оригинальности романсу Бородина на тотъже текстъ—„Отравой полны мои пѣсни“.



И. А. ДАВИДОВЪ.

І. Давидовъ тоже принадлежитъ къ числу рафинированныхъ романсныхъ композиторовъ. Нельзя сомнѣваться въ искренности его чувствъ, но они болѣзненны, крайне нервны и выражаются въ самыхъ изысканныхъ гармонизаціяхъ (общая, родственная черта съ К. Ю. Давыдовымъ). Поэтому его романсы производятъ симпатичное и вмѣстѣ съ тѣмъ нѣсколько тяжелое впечатлѣніе, они привлекаютъ и въ то-же время какъ-бы огорчаютъ. Къ наиболѣе типическимъ, въ этомъ отношеніи, его романсамъ принадлежатъ: „Aus Hafis“ съ сильно изысканнымъ восточнымъ колоритомъ и „Der schwere Abend“ (У г. Давидова 6 русскихъ и 6 нѣмецкихъ романсовъ; послѣдніе удачнѣе).



Гг. С. и Ф. БЛУМЕНФЕЛЬДЫ, КОРЕЩЕНКО и РАХМАНИНОВЪ.

Гг. *С. М.* и *Ф. М. Блуменфельды* (23 и 17 романсовъ). У обоихъ есть чувство красивости, вкусъ, теплота. Задачи С. М. скромнѣе, выполнены проще и часто весьма удачно („Много пѣсенокъ знаю я"). Задачи Ф. М. болѣе серьезны, выраженіе страсти болѣе сильное, вкусъ болѣе требовательный, выполненіе болѣе изсканное, особенно въ гармонизаціи и аккомпаниментахъ; но въ цѣломъ эти серьезныя задачи выполнены, быть можетъ, менѣе удачно, чѣмъ болѣе скромныя задачи его брата: въ нихъ меньше цѣльности, непосредственности и естественности. Къ лучшимъ романсамъ г. Ф. Блуменфельда слѣдуетъ отнести: „Разлуку" и „Мнѣ васъ не жаль".

Къ той-же категоріи благообразныхъ

романсовъ слѣдуетъ отнести романсы гг. *Корещенки* и *Рахманинова*. Романсы г. Корещенки (6)—полное олицетвореніе банальнаго благозвучія, не лишеннаго, впрочемъ, искренности, непосредственности и извѣстной доли симпатичности. Романсы г. Рахманинова (12) много лучше и интереснѣе. Правда, они часто не выдержаны; вкусъ автора не безупречный и не предохраняетъ его отъ вычурнаго, страннаго, отъ неестественныхъ до некрасиваго модуляцій („Молитва"); встрѣчаются у него штрихи неумѣстные и безпричинные (игривыя, какія-то прыгающія ритурнели въ началѣ и концѣ романса „Рѣчная лилія", который по настроенію весьма хорошъ). Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, у г. Рахманинова есть замѣчательная красивость, мало того, сила чувства и глубина мысли (начало „Думы"). Когда г. Рахманиновъ отрѣшится отъ изысканности и вычуръ, свойственныхъ почти всѣмъ молодымъ талантливымъ композиторамъ, когда онъ пойметъ, что и въ простой

рѣчи можно выразить новыя мысли и сильныя чувства, когда онъ съ одинаковымъ вниманіемъ отнесется и къ началу, и къ серединѣ своихъ романсовъ и выдержитъ ихъ сплошь, тогда можно надѣяться, что онъ представитъ не мало образцовъ прекрасныхъ, безупречныхъ романсовъ. Самые слабые его романсы, написанные въ условномъ, слезливомъ стилѣ a la Russe—„Ужь ты нива моя“ и „Полюбила я печаль свою“; первый даже съ заключительной фіоритурой. „Сонъ“—одинъ изъ его лучшихъ, наиболѣе выдержанныхъ романсовъ.

Середину между ними занимаетъ г. *Гречаниновъ*, тоже начинающій, молодой композиторъ, не лишенный теплоты, выразительности и чувства красоты.



Гг. *Алфераки* и *А. Симонъ* отличаются особенной романсной плодовитостью. Первый изъ нихъ напечаталъ уже около 80 романсовъ, второй болѣе 60-ти. Ихъ романсы носятъ нѣсколько любительскій отпечатокъ, чего нѣтъ у вышеприведенныхъ композиторовъ. Встрѣчаются гармоническія странности и послѣдовательности, не всегда логически объяснимыя, вѣроятно, результатъ недостаточной теоретической и технической подготовки. Многіе изъ романсовъ совсѣмъ приличны; всѣ достаточно безличны и замѣчательно однообразны. Романсы г. Алфераки серьезнѣе по замыслу, интереснѣе по выполненію и чужды банальнаго, вульгарнаго оттѣнка, который встрѣчается у г. Симона. Кромѣ того, они написаны ровнѣе. Къ

лучшимъ его романсамъ слѣдуетъ отнести „Фіалки“ — наивно свѣжій, „Помнить“ — милый, почти даже съ оттѣнкомъ поэзіи, „Такая-жь ночь“, „Во мнѣ зажгла ты“ — написанные съ огонькомъ и благодарно для голоса. Романсы г. Симона написаны неровно, многіе изъ нихъ несостоятельны. Но между ними есть и недурные, особенно когда г. Симонъ относится къ нимъ безпретенціозно и пишетъ просто, какъ подсказываетъ ему дарованіе. Къ такимъ относятся: „Ты помнишь-ли Марія“ — наивно милый, „Epanchement“—довольно горячій по музыкѣ, но съ совсѣмъ неправильной декламаціей (французской), и особенно баллада „L'hiver est venu“ съ серьезнымъ, почти глубокимъ настроеніемъ.

Наконецъ, назову еще слѣдующихъ романсныхъ композиторовъ; *Кастріото-Скандербекъ* современникъ Глинки и Даргомыжскаго; онъ не лишонъ теплоты и вкуса.—*П. И. Бларамберъ:* сухіе, дѣланные, мало красивые романсы.—*И. А. По-*

мазанскій: его „Шотландская пѣсня". не безъ ритмической энергіи, но почему-то съ венгерскимъ колоритомъ музыки. — *М. М. Ивановъ*; при несомнѣнной серьезности намѣреній, его романсы угловаты, безвкусны, неловки, не выдержаны; подъ часъ обхожденіе со словомъ невозможное (безконечныя повторенія въ „Ты рождена воспламенять"); нерѣдко встрѣчается нелогичность мелодическая и модуляціонная. Его болѣе удачные романсы: „Пѣсня Сальватора Розы" и „Ночь наступаетъ" съ вѣрнымъ испанскимъ колоритомъ. — *Н. Ѳ. Соловьевъ*: при тѣхъ-же общихъ чертахъ, какъ и въ романсахъ г-на Иванова, у него больше теплоты и вкуса. Пѣсня „Подъ солнцемъ вьются жаворонки" и „Татарская пѣсня" принадлежатъ къ его болѣе удачнымъ романсамъ.—*М. М. Ипполитовъ-Ивановъ*: среди его романсовъ и 10 дѣтскихъ стихотвореній многое мило, музыкально, напр., „Я люблю тотъ тихій вечеръ", „Зайчикъ" и особенно „Ко-

за".—У *К. А. Антипова*—обще-красивые романсы („Обычной полная печали"); у *А. К. Глазунова*—„Испанская пѣсня", „Арабская мелодія" — колоритны и характерны до курьезнаго. Писали еще романсы: Пасхаловъ, Клеммъ, Азанчевскій, Демидовъ, Каргановъ, гг. Главачъ, Фонъ-Бахъ, Шелль, Усатовъ, Миклашевскій, Козаченко, Габель, Кленовскій, Длусскій, Блейхманъ, г-жи Данилевская, Терминская и т. д. и т. д. Извиняюсь передъ тѣми, кого нечаянно пропустилъ; ихъ, убѣжденъ я,—немало.

Обыкновенно считается, что оперныя аріи исполнять трудно, а романсы пѣть легко. Съ матеріальной стороны—пожалуй: для оперныхъ арій требуется голосъ болѣе сильный и болѣе обширный. Но съ художественной стороны—напротивъ того. Оперныя аріи не требуютъ особенной тонкости исполненія. Достаточно, при хорошемъ техническомъ исполненіи, передать вѣрно общій колоритъ. Въ нихъ менѣе замѣтны недостатки дикціи и декламаціи, чему не мало содѣйствуетъ и оркестръ, поддерживающій пѣвца своею звуковою силой и богатствомъ. Не то исполненіе романсовъ. Здѣсь отвѣтственность лежитъ, главнымъ образомъ на пѣвцѣ. Онъ долженъ обладать не столько прекраснымъ голо-

сомъ, сколько прекрасной дикціей, фразировкой, отчетливымъ произношеніемъ словъ, выразительностью, музыкальностью, тонкимъ вкусомъ и чувствомъ мѣры, которое составляетъ высшую степень художественнаго совершенства. Перечитывая на-дняхъ Достоевскаго, я встрѣтилъ у него фразу, превосходно резюмирующую все здѣсь сказанное. „Малѣйшая фальшь, говоритъ онъ, малѣйшая утрировка и неправда, — которыя такъ легко сходятъ съ рукъ въ оперѣ, — тутъ погубили-бы и исказили весь смыслъ". Спеціальное изученіе романснаго стиля и обширной, богатой романсной литературы породили на Западѣ исключительно романсныхъ исполнителей, иногда замѣчательно талантливыхъ, какъ напр., супруги Геншель, Удэнъ, Алиса Барби и другія.

У насъ романсное исполненіе всегда было въ чести и среди артистовъ, и среди дамъ общества, именно дамъ, такъ-какъ мужчины, исполнители романсовъ,

всегда были въ значительномъ меньшинствѣ. Глинка и Даргомыжскій весьма охотно занимались и проходили свои романсы съ любительницами изъ высшаго круга, между которыми большой и заслуженной извѣстностью пользовались г-жи Билибина, Бѣленицына (нынѣ Л. И. Кармалина), Шиловская, Гирсъ, кн. Манвелова, Пургольдъ (нынѣ Моласъ). Изъ круга близкихъ Даргомыжскаго необходимо назвать Опочинина (басъ), талантливаго исполнителя и большого охотника попѣть. Далѣе, изъ выдающихся нашихъ исполнителей и исполнительницъ романсовъ назову г-жъ Грюнбергъ, Лешетицкую-Фридебургъ, Кочетову, Платонову, Леонову (особенно неподражаемую въ юмористическихъ вещахъ), Лавровскую, Ирецкую, Раабъ, Климентову, Каратаеву, Каменскую, Долину, Скальковскую-Бертенсонъ, Панаеву, Скрыдлову, Фридэ, Бакмансонъ, Ивкову, Жеребцову, Сушкову и др.; гг. Стравинскаго, Фигнера, Вакселя и др. Тутъ-же помя-

нуть слѣдуетъ создателя партіи Сусанина—О. А. Петрова, неподражаемаго исполнителя „Ночного смотра“ и „Стараго капрала“, а также одного даровитаго диллетанта, доктора В. Н. Ильинскаго, между прочимъ, очень типично передававшаго „Семинариста“, Мусоргскаго.

Хорошо аккомпанировать романсы тоже не легко. Отъ аккомпаніатора требуется особенная чуткость; необходимо, чтобы онъ предъугадывалъ намѣренія пѣвца, сливался съ нимъ въ одно цѣлое, поддерживалъ гдѣ нужно, никогда не заглушая. Имѣя послѣднее въ виду, многіе, даже хорошіе аккомпаніаторы аккомпанируютъ сплошь деликатно и сплошь *piano*. Это ошибка, это обезцвѣчиваетъ исполненіе; аккомпаниментъ имѣетъ тоже свои права, свое значеніе, — а главное, гдѣ нужно, онъ долженъ свою энергію присоединить къ энергіи выраженія вокальнаго исполнителя. Здѣсь слѣдуетъ замѣтить, что при аккомпанированіи со-

листамъ, вокальнымъ, или инструментальнымъ, нѣтъ ни абсолютнаго *forte*, ни абсолютнаго *piano*. И то, и другое зависитъ отъ силы звука голоса, или инструмента солиста. Лучшими аккомпаніаторами, которыхъ я когда либо слыхалъ, были А. Рубинштейнъ и Мусоргскій. Изъ современныхъ петербургскихъ прекрасныхъ аккомпаніаторовъ назову гг. Ф. Блюменфельда, Коръ-де-Ляса, Длусскаго, Крушевскаго, г-жъ Малоземову, Кюне и проч.

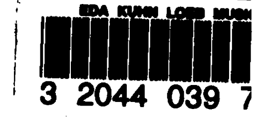
Очеркъ мой оконченъ. Я просмотрѣлъ до 1000 романсовъ. Это было очень утомительно, но и весьма утѣшительно, ибо я убѣдился, что романсное дѣло не только стоитъ у насъ выше, чѣмъ въ Италіи и Франціи (во Франціи есть талантливые композиторы и прелестные романсы, но всѣ они весьма однообразны, и ихъ задачи довольно поверхностны); я убѣдился, что въ этомъ дѣлѣ мы можемъ поспорить съ успѣхомъ и съ Германіей, которая дала Шуберта, Шумана, Листа, Роберта Франца, Брамса. Пусть-же оно такъ-же успѣшно продолжается, какъ оно прочно и широко поставлено; пусть романсное пѣніе распространяется и въ концертахъ, и въ домашнемъ интимномъ кругу; пусть оно облагоражива-

етъ вкусъ, очищаетъ отъ грубаго, банальнаго, прививаемаго иными модными операми; пусть оно вызываетъ возвышенное стремленіе къ художественному идеалу, и пусть романсы завоюютъ себѣ навсегда почетное мѣсто, по праву имъ принадлежащее какъ *вокальной камерной музыкѣ.*

Въ заключеніе, позволю себѣ еще разъ напомнить читателямъ, что мои сужденія о нашихъ композиторахъ основаны исключительно на ихъ романсахъ, а не на ихъ композиторской дѣятельности въ ея цѣломъ.



ОГЛАВЛЕНІЕ.


EDA KUHN LOEB MUSI
3 2044 039 7

